



**Geni
Pereira
Dos Santos**

**Por uma semiótica da concepção do design de
moda: O exemplo do microuniverso semântico**
Advanced Style



**Geni
Pereira
Dos Santos**

**Por uma semiótica da concepção do design de
moda: O exemplo do microuniverso semântico**
Advanced Style

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Design, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Maria da Silva Marcos Bourhis, Investigadora Principal da Universidade Nova de Lisboa. Coorientação do Doutor Luís Nuno Coelho Dias, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e da coorientação do Doutor Jorge Lozano Hernández, Professor Catedrático da Universidade Complutense de Madrid.

Apoio financeiro da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior - CAPES – Brasil.

Apoio académico do Grupo de
investigação Modelação Geogr.
Cidades e Ordenamento do Ter.
(Universidade Nova de Lisboa)
del Estudio de Semiótica de la Cultura
(Universidad Complutense de Madrid).

o júri

Doutor Fernando Manuel dos Santos Ramos
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutora Helena Martins Costa Pires
Professora auxiliar da Universidade do Minho

Doutor Massimo Leone
Professor da Universidade de Turim

Doutor Vasco Afonso da Silva Branco
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutora Isabel Maria da Silva Marcos Bourhis
Investigadora Principal da Universidade Nova de Lisboa

Dedico este trabalho a minha mãe (força e fé) e ao meu pai (*in memoriam*).

agradecimentos

À professora Doutora Isabel Marcos, pela amizade, companheirismo e dedicação na orientação desta tese.

Ao professor Doutor Luís Nuno Coelho Dias, pela compreensão dos momentos de encontros e desencontros que se fizeram necessários.

Ao professor Doutor Jorge Lozano Hernández, pela relação profissional flexível e disponível, a qual se mostrou de modo surpreendente.

À professora Doutora Joana Quental, pelo primeiro apoio que tive sobre a minha ideia de trabalhar com o *design* de moda e o universo do envelhecimento.

Ao professor Doutor Vasco Branco, por sua “sempre” disposição em deixar as coisas fluírem da melhor maneira possível.

À Doutora Carolina Tomasi, pela proficiência e “talento”.

Aos colegas de turma (início 2010) do curso de Doutoramento de *Design*.

Aos colegas do grupo de estudo “Semiótica de la Cultura” da Universidade Complutense de Madrid, em especial à Doutora Maria Albérgamo (*in memoriam*), pelo apoio tranquilo e amizade. Saudades!

À minha pequena e “grande” família: minhas irmãs Nane e Neide (marido Pê), meu irmão Nilson, meu sobrinho Lipe (esposa Rafa), minha mãe Naza e meu pai Pereira (*in memoriam*). À minha tia Dadá (*in memoriam*) que estará sempre presente nos jardins floridos que eu possa contemplar ao relembrar da nossa convivência.

Ao Paulo Costa, pela colaboração nesta tese e pelo seu incansável cuidado com a minha ascensão profissional e a minha vida pessoal.

Aos amigos e amigas que fiz em Portugal, país que se tornou a minha segunda pátria. Especialmente à Mécia Sara e Yolanda Duarte.

Aos meus diferentes amigos e amigas brasileiros, alguns ausentes de convívio, mas presentes no coração. Especialmente ao Marcio Wendell, Paula Valadares e Germanya D’Garcia.

Às pessoas que cruzaram, rapidamente, a minha vida e que sem saber incentivaram a reflexão do meu trabalho de tese. Relembro um casal apaixonado, com mais ou menos 80 anos de idade, com quem conversei, casualmente, no jardim as margens do museu Guggenheim em Bilbao, Espanha.

À Universidade de Aveiro, pelo acolhimento e oportunidade de realizar o curso de Doutorado em *Design*.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES do Brasil, pelo mérito da bolsa de estudo concedida para realização deste trabalho.

palavras-chave

semiótica, design, moda, microuniverso, sistema tipológico e de significações

resumo

Esta tese busca, nos mecanismos da semiótica, uma trajetória possível de concepção do design de moda. O *corpus* de investigação tem como base o exame do microuniverso semântico de textos visuais e verbais do livro *Advanced Style*, publicado em 2010 pelo autor Ari Seth Cohen. Esse microuniverso passa a ser susceptível para compreensão da semiótica da moda, que se institui num sistema tipológico e de significações. Nesse exame, considera-se adequado o método da semiótica planar greimasiana e a segmentação da semiótica figurativa e plástica de Jean-Marie Floch. Distribuída em quatro capítulos, a tese é erguida na análise da semiótica da moda do microuniverso *Advanced Style*. Observa-se que a temática da diversidade de representações das formas vestimentares, constituídas por mulheres entre 50 a 100 anos de idade, apresenta-se numa complexidade de transformações de comportamentos de moda no universo do envelhecimento. Inicialmente examina-se, no percurso de figuratização desse microuniverso, a dimensão temática e figurativa. No percurso figurativo, o regime da repetição das manifestações significantes do corpo revestido dessas mulheres, é revelado um dispositivo para explicar como se estruturam as recorrências das reproduções de modelos e elementos vestimentares. A partir de 125 imagens fotográficas das mulheres do *Advanced Style* é examinado, na relação *semissimbólica* entre os planos de *expressões/conteúdos*, as construções de diferentes sentidos dos elementos plásticos das unidades de formas vestimentares. A partir desse percurso, a investigação passa a destacar a semiótica da ação. É identificado quatro tipos de comportamentos (*camaleônico, simétrico, dândi e excêntrico*), os quais manifestam e representam as possíveis ações de transformações reconhecidas na dinâmica tipológica desse microuniverso. Ao se considerar o modelo tipológico e o sistema de significações como a base fundamental para entendimento das dinâmicas de comportamentos vestimentares, a inter-relação entre a semiótica e o design de moda é trabalhada como momento de ápice, ação e reflexão desta tese. Destaca-se a reciprocidade entre a concepção do design e a semiótica greimasiana. Orienta-se que a semiótica deve ser articulada ao design para o reconhecimento das possíveis transformações de cenários complexos, como o cenário da moda. Por fim, é apresentado um trabalho reflexivo e acessível que indica a necessidade de se avançar na investigação da relação adequada entre a semiótica e o design de moda.

keywords

semiotics, design, fashion, micro-universe, typological system and significations

abstract

This thesis searches in the mechanisms of the semiotics a possible trajectory of the fashion conception design. The research corpus is based on the examination of the semantic micro-universe of visual and verbal texts of the book *Advanced Style*, published in 2010 by the author Ari Seth Cohen. This micro-universe becomes susceptible to understanding the semiotics of fashion, which is established in the typological system and signification to design concepts. In that examination, the method of greimasian planar semiotics and the segmentation of the figurative semiotics and plastic Jean-Marie Floch are considered appropriate. Distributed in four chapters, the thesis stands on the analysis of the semiotics of fashion micro-universe *Advanced Style*. It is observed that the theme of diversity of representations of vestimentares forms, consisting of ladies between 50 and 100 years old, presents itself in a complexity of transformations fashion behavior in the aging universe. Initially, the thematic and figurativization dimension is examined in the figurative course of this micro-universe. In figurative path, the repetition of the procedure of significant manifestations of the coated body ladies, reveals itself in a device to explain how the recurrences of reproductions of models and dressing elements are structured. From 125 photographic images of the *Advanced Style* ladies, is examined in *semissymbolic* relationship between the planes of *expressions/contents*, the constructions of different directions of the plastic elements of the units of vestimentares forms. From this route, the research goes on to highlight the semiotics of action. Four types of behavior (*chameleonic*, *symmetrical*, *dandy* and *eccentric*) are identified, which manifest and represent the possible actions of transformations recognized in the typological dynamics of this micro-universe. In considering the typological model and the system of meanings as the fundamental basis for understanding the dynamics of vestimentares behavior, the interrelation between semiotics and the fashion design is crafted as the culmination of time, action and reflection at the apex of the thesis. It is noteworthy that the reciprocity between design conception and theory greimasian semiotics. It is suggested that semiotics should be applied to design, in order to recognize the possible transformations of complex scenario such as the fashion scene. Finally, a reflective and accessible work indicates the need for progress in the investigation of the appropriate relationship between semiotics and fashion design is presented.

palabras clave

semiótica, diseño, moda, micro-universo, sistema tipológico y de significaciones

resumen

Esta tesis busca en los instrumentos de la semiótica, una trayectoria posible de la concepción del diseño de la moda. El corpus de investigación es basado en el examen del micro-universo semántico de textos visuales y verbales del libro *Advanced Style*, publicado en 2010 por el autor Ari Seth Cohen. Ese micro-universo se muestra susceptible a la comprensión de semiótica de la moda, que se instituye en un sistema tipológico e de significaciones. En ese examen, considerase adecuado el método de la semiótica del nivel planeares greimasiana, e, la segmentación de la semiótica figurativa y plástica de Jean-Marie Floch. Distribuida en cuatro capítulos, la tesis fundase en el análisis de la semiótica de la moda del micro-universo *Advanced Style*. Se observa que la temática de la diversidad de representaciones de las formas vestimentares, constituidas por mujeres entre 50 y 100 años de edad, presenta una complejidad de transformaciones de comportamientos de moda en el universo de envejecimiento. Inicialmente, examinase en el recorrido de figurativización de ese micro-universo, la dimensión temática e figurativa. En el recorrido figurativo, el régimen de la repetición de las manifestaciones significantes del cuerpo revestido de las mujeres, revelase en un dispositivo para explicar cómo estructurase las recurrencias de las reproducciones de modelos e elementos vestimentares. A partir de 125 imágenes fotográficas de las mujeres del *Advanced Style*, examinase en la relación *semisimbólica* entre los planos de *expresiones/contenidos*, las construcciones de diferentes sentidos de los elementos plásticos de las unidades de formas vestimentares. En ese camino, la investigación pasa a destacar la semiótica de la acción. Se identifican cuatro tipos de comportamientos (*camaleónico*, *simétrico*, *dandi* y *excéntrico*), los cuales manifiestan e presentan las posibles acciones de transformaciones reconocidas en la dinámica tipológica de ese micro-universo. Al considerar el modelo tipológico y el sistema e significaciones como la base fundamental para lo entendimiento de las dinámicas de comportamientos vestimentares, la inter-relación entre la semiótica y el diseño de la moda es trabajada como momento ápice, reflejo y acción de esta tesis. Se destaca la reciprocidad entre la concepción del diseño e la semiótica greimasiana. Se orienta a que la semiótica debe ser articulada al diseño para el reconocimiento de las posibles transformaciones de escenarios complejos, como el escenario de la moda. Por fin, presentase un trabajo reflexivo, accesible, que indica la necesidad de avanzar en la investigación de la relación adecuada entre la semiótica y el diseño de la moda.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	23
PRIMEIRO CAPÍTULO	35
1 NOÇÕES PRELIMINARES: SEMIÓTICA	37
1.1 SEMIÓTICA VISUAL E PLÁSTICA DE JEAN-MARIE FLOCH	42
1.2 SEMISSIMBOLISMO DOS DISCURSOS VISUAIS	46
1.3 A NOÇÃO ESTÉTICA ENTRE CLÁSSICO/BARROCO DE WÖLFFLIN NA SEMIÓTICA PLÁSTICA	49
1.4 DISTINÇÃO ENTRE O MÉTODO DE JEAN-MARIE FLOCH E DA SEMIÓTICA TENSIVA	54
1.5 DA SEMIÓTICA AO DESIGN DE MODA	58
1.6 ENCAMINHAMENTOS AO MÉTODO DE JEAN-MARIE FLOCH	67
1.7 DEFINIÇÃO DO PERCURSO DE LEITURA	70
SEGUNDO CAPÍTULO	77
2.1 SEMIÓTICA FIGURATIVA DE COMPORTAMENTOS VESTIMENTARES	82
2.1.1 REPETIÇÃO DA TEMÁTICA VESTIMENTAR NUM NÍVEL FIGURATIVO	85
2.1.2 DIVERSIDADE DE UNIVERSOS VESTIMENTARES DO ADVANCED STYLE	95
2.2 SEMIÓTICA VISUAL E PLÁSTICA DAS FORMAS VESTIMENTARES	102
2.2.1 UNIDADES ESTRUTURANTES DAS FORMAS VESTIMENTARES	105
2.2.2 CATEGORIAS VISUAIS: TOPOLÓGICA, EIDÉTICA E CROMÁTICA	107
2.2.2.1 DISCURSO DA FORMALIDADE	108
2.2.2.2 DISCURSO DA LIBERDADE	109
2.3 DIMENSÃO INTELIGÍVEL E SENSÍVEL DAS FORMAS VESTIMENTARES	111
2.3.1 O PROVÁVEL EFEITO CLÁSSICO E BARROCO NO ADVANCED STYLE	114
2.3.1.1 OS EFEITOS DO CLÁSSICO	114
2.3.1.2 OS EFEITOS DO BARROCO	116
2.4 A DISCURSIVIZAÇÃO DO ESPAÇO, TEMPO E AÇÃO	119
2.4.1 ESPACIALIZAÇÃO DO CORPO REVESTIDO	120
2.4.2 TEMPORALIZAÇÃO DO PERCURSO DO VESTIR	121
2.4.3 ACTORIALIZAÇÃO: EM BUSCA DE ELABORAÇÃO DA TIPOLOGIA COMPORTAMENTAL	123
TERCEIRO CAPÍTULO	127
3.1 O CONTÍNUO E O DESCONTÍNUO NO PERCURSO DAS AÇÕES VESTIMENTARES	132

3.2	RELAÇÃO DINÂMICA DO SISTEMA TIPOLOGICO NO QUADRADO SEMIÓTICO GREIMASIANO	139
3.3	DA TIPOLOGIA COMPORTAMENTAL ÀS PERFORMANCES DAS MULHERES DO ADVANCED STYLE	145
3.4	O EGO ENUNCIADOR DOS VALORES DO PRÓPRIO CORPO REVESTIDO	154
3.4.1	UM (EU) SIMÉTRICO, DÂNDI EXCÊNTRICO OU CAMALEÔNICO?	156
3.4.1.1	A DEPENDÊNCIA DO (EU) SIMÉTRICO	156
3.4.1.2	O PERCURSO DA NÃO-DEPENDÊNCIA DO (EU) DÂNDI	160
3.4.1.3	PERFORMANCE DA LIBERDADE DO (EU) EXCÊNTRICO	167
3.4.1.4	O QUERER SER MÚLTIPLO DO (EU) CAMALEÔNICO	169
3.5	RELAÇÃO DA DEPENDÊNCIA E DA NÃO-DEPENDÊNCIA NO PERCURSO VESTIMENTAR	174
3.6	SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES DE COMPORTAMENTOS VESTIMENTARES ADVANCED STYLE	177
3.7	DO SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES AO DESIGN DE MODA	179
3.7.1	MULTIPLICIDADE DO TIPO CAMALEÔNICO	179
3.7.2	CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA DO TIPO SIMÉTRICO	181
3.7.3	FACULTIVIDADE E PERSONALIZAÇÃO DO TIPO DÂNDI	183
3.7.4	DIVERSÃO E EXALTAÇÃO DO TIPO EXCÊNTRICO	184
	CONSIDERAÇÕES	189
	ANEXOS: QUADROS DE IMAGENS	203
	REFERÊNCIAS	229

ÍNDICE DE QUADRO DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO DE ILUSTRAÇÕES 1:	
Variações que partem de um elemento ou modelo idêntico	91
QUADRO DE ILUSTRAÇÕES 2:	
Composições que partem de vários elementos de universos diversos	93

ÍNDICE DE ESQUEMAS

ESQUEMA 1: RELAÇÃO DE <i>EXPRESSÃO/CONTEÚDO</i> ENTRE O <i>CLÁSSICO</i> E O <i>BARROCO</i>	53
ESQUEMA 2: PERCURSO GERATIVO	73
ESQUEMA 3: CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DE SIGNIFICAÇÕES DE MODA DO <i>ADVANCED STYLE</i>	74
ESQUEMA 4: RELAÇÃO NO QUADRADO SEMIÓTICO ENTRE CATEGORIAS <i>DESCONTINUIDADE/CONTINUIDADE</i>	133
ESQUEMA 5: REPRESENTAÇÃO DA TIPOLOGIA COMPORTAMENTAL DO <i>ADVANCED STYLE</i> NO QUADRADO SEMIÓTICO	135
ESQUEMA 6: ESQUEMA DO REGIME DA <i>DEPENDÊNCIA</i> E <i>NÃO-DEPENDÊNCIA</i> DAS FORMAS DE COMPORTAMENTOS DO <i>ADVANCED STYLE</i>	175
ESQUEMA 7: QUALIFICAÇÕES DE PERFORMANCES REPRESENTADAS PELO SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES	178

INTRODUÇÃO

Talvez fosse difícil imaginar uma cultura e sociedade que pudesse dispensar as diferenças estéticas do corpo revestido¹ como modo de representação dos gêneros masculino e feminino e, evidentemente, das idades. As diferenças aparecem nos diversos cenários culturais em que os modelos vestimentares representam as regras, as referências simbólicas, a construção de sentido e o reconhecimento de valor, tanto de modo coletivo como individual.

Ora, poderíamos dizer que o vestuário é uma expressão universal que, *a priori*, representa a conduta do vestir, mas, se complexifica, quando o sentido dessa linguagem aparece representado nas inúmeras transformações das formas vestimentares, provocadas pelos efeitos de ações subjetivas de atores sociais.

Fugir radicalmente das referências dos modelos socioculturais do vestir poderia ser visto como comportamento imoral, transgressor, insano, incoerente ou incompreensível. É por essa razão que os cenários de moda são extremamente complexos e difíceis de ser compreendidos, sem que se estabeleça um método adequado de exame das construções de sentidos, de valores e de comportamentos vestimentares.

Algumas obras de referências na área do design de moda sugerem métodos de investigação apoiados nas pesquisas estruturadas puramente em temáticas e estéticas (cf. Chataignier, 1996; Feghali & Dwyer, 2004; Margolin & Margolin, 2002; Matharu, 2011; Rolim, 1989). Muitas vezes, esses métodos conduzem à busca intuitiva de cenários imagéticos com base na experiência e subjetividade do *designer* de moda. Outras referências do design de moda e do marketing (cf. Caetano, Portugal, Cruz, Diniz, & Matos, 2011; Cobra, 2007; Grose, 2013; Posner, 2011) buscam, a partir de estatísticas e do entendimento da segmentação de mercado (perfis econômicos, sociais, de gêneros, faixa etária etc.), o reconhecimento do cenário de moda e do perfil de comportamentos de sujeitos. Todas essas referências se apresentam como modelos que direcionam a construção de conhecimentos prévios e factíveis do design de artefatos de moda.

As práticas desses modelos de *design*, dedicadas ao entendimento de cenários de moda, nos levaram a refletir sobre os paradoxos entre os sucessos e insucessos de métodos de investigações de estilos de vida e de perfis de comportamentos de moda; e, principalmente, da indiferença frente a procura das transformações de significações de modelos do vestir em vários “microuniversos” da cultura no mundo.

¹ A noção de “corpo revestido” está adequada nesta tese de acordo com a ideia de Patrizia Calefato (2007, p. 13), que o percebe como “‘un soggetto in processo’ che si costruisce attraverso l'aspetto visibile, il suo essere al mondo, il suo stile delle apparenze.” Esse entendimento de “sujeito em processo” se estrutura semanticamente de tal maneira que por um lado se estabelece como um ator representado pelo corpo envelhecido e revestido; e, por outro, nos valores manifestados pelos comportamentos de ações vestimentares.

Ressalta-se, então, haver fragilidades nas orientações de conteúdos das literaturas de moda, pela ausência de métodos específicos que permitam entender a complexidade do percurso de construção de sentidos e de valores vestimentares e, especialmente, quando se trata de determinados universos de estilos de vida, assim como o cenário do perfil de idosos.

Neste trabalho de tese entende-se que é a partir de universos semânticos específicos que se processam as complexidades de discursos de moda, nos quais podem ser identificados os diversos percursos e tipos de comportamentos e de significações. Essa hipótese surgiu a partir da ideia de que os métodos de investigações “tradicionais” devem ser revistos, para que os *designers* de moda possam assumir melhor seu papel no âmbito do projeto - ou melhor ainda, na pesquisa que antecede o *design* de moda.

A complexidade² de cenários, que se institui nas transformações de sentidos e de significações do corpo revestido, surgiu nesta tese como a problemática pela qual nos impulsionou à busca de algum “modelo” ou “plano de orientação” ao design. Ou seja, plano de diretrizes que permitisse reconhecer as especificações do sistema de significações como orientações fundamentais do design de moda. Entender a estrutura da complexidade de cenários de moda, nos diversos percursos de valorizações vestimentares dos sujeitos, seria um passo a mais no desafio dos estudos do design inclusivo³ e, quiçá, de inovação.

Como exemplo das obras: *Design Thinking for Social Innovation* (Brown & Wyatt, 2010); *Design Methods* (Jones, 1992); e *The semantic turn: a new foundation for design* (Krippendorff, 2000, 2006), o propósito foi buscar, cada vez mais, métodos e meios de formação de *designers experts* em estratégias de inovação de artefatos. Isso se deve as enérgicas mudanças dos cenários de design que, de certa maneira, eram estáticos e previsíveis no passado (até a década de 1950), para cenários complexos e dinâmicos numa conjuntura do tempo presente.

Em relação aos estudos centrados nos métodos de resolução de problemas de *design*, os autores (Bonsiepe, 2011; Krippendorff, 2006; Löbach, 2001) representam um histórico do interesse dos *designers* pela aproximação aos conhecimentos da semiótica, da *interface* e da comunicação, numa relação de adjacência à profissão do *design*.

² Escolhemos a definição de De Moraes (2010a) a propósito da noção de complexidade. Ele sublinha, em sua definição, os diversos níveis de significação do objeto *design* de modo que: “A complexidade tende a se caracterizar pela inter-relação recorrente entre a abundância das informações, hoje facilmente disponíveis e desconexas. De igual forma, essa complexidade se caracteriza pela inter-relação recorrente entre empresa, mercado, produto, consumo e cultura (esta, por vez, age de forma independente no seu contexto ambiental)” (p. 12).

³ Cf. *Inclusive design: design for the whole population* (Clarkson, Coleman, Keats, & Lebbon, 2003); e *The design of everyday things* (Norman, 1990).

Inicialmente, com base na emergência da aproximação entre a semiótica e o *design*, coloca-se várias questões:

Será que os mecanismos da semiótica permitem compreender as complexidades dos cenários de discursos de moda?

Será que a semiótica é um método adequado para o percurso de concepção do design de moda?

Será que o método da semiótica permite articular os valores relacionados aos vestuários ao conhecimento do design?

Será que a semiótica permite orientar o entendimento dos problemas e de concepção do design, numa organização de plataforma do conhecimento?

A procura de um cenário capaz de enunciar transformações de comportamentos vestimentares, no universo do envelhecimento e que parecesse ser suficientemente susceptível ao entendimento da complexidade de moda, foi fundamental para provocar um ânimo especial nesta investigação. No trajeto dessa busca, podemos dizer que tivemos um pouco de sorte ao encontrarmos um universo semântico (da figuratização temática de moda e do envelhecimento), compreendido na representação de um único espaço: o livro *Advanced Style* (2012) de Ari Seth Cohen. A publicação desse livro partiu de uma espécie de compilação de imagens publicadas em 2010 no espaço da internet (www.advancedstyle.blogspot.com).

Embora houvesse outras possibilidades de reunir recortes de grupos de pessoas que vivem a etapa do envelhecimento em Portugal, no Brasil ou em qualquer outro lugar, a escolha do microuniverso representado pelos textos do *Advanced Style* foi instaurada por três razões: (i) o livro apresenta diferentes modos eufóricos de as *mulheres*⁴ construírem suas próprias composições vestimentares; (ii) nos pareceu que as mulheres do *Advanced Style*, como “sujeitos destinadores” do livro, poderiam contribuir na compreensão de tipos de comportamentos vestimentares; e (iii) o recorte semântico do microuniverso *Advanced Style*, constituído pelo conjunto de textos visuais e verbais, permitiria ser atribuído na sua totalidade como *corpus* do trabalho desta tese.

Passamos a refletir a hipótese de que se coexistem diferentes modos de os sujeitos se apresentarem revestidos no universo da cultura de moda, mundializada e representada nos diversos

⁴ Cerca de 125 fotografias e narrativas de senhoras com idades entre 50 a 100 anos.

suportes midiáticos⁵, existem diversidades e particularidades nos microuniversos culturais de pessoas que vivem a fase do envelhecimento.

Com base na semiótica, esse entendimento nos levou a crer que existem diferenças entre os conceitos de “microuniverso” e num sistema mais amplo e paradigmático do “universo de discurso”. Greimas e Courtés explicam que de modo geral o *universo* é representado como tudo aquilo que existe; todavia, na semiótica, o conceito de universo foi substituído ao se entender que o *microuniverso semântico* é o lugar “... que engloba e produz uma classe particular do discurso” (Greimas & Courtés, 2011, p. 523). O *Advanced Style* passou, então, a ser reconhecido como microuniverso semântico de sentidos de discursos de moda.

Nessa investigação, construímos a ideia de que o acompanhamento constante das mudanças dos comportamentos de moda pode ser apreendido, a partir do ponto de vista semântico e de significações das ações discursivas de um determinado recorte cultural. Entende-se que o trabalho de investigação de formas de comportamentos deve fazer parte do processo da própria ação do *design* de moda, principalmente quando se tem o propósito de alcançar meios para inovação e inclusão de grupos particularizados, nomeadamente como o dos idosos.

O *objeto de estudo* (a significação de comportamentos de moda) foi construído ao longo desta tese apoiando-se no conjunto de instrumentos que a teoria semiótica fornece: a partir da estruturação e segmentação dos textos semióticos, os quais se revelaram progressivamente num processo de especificação - instituindo-se nas manifestações de valores significantes e representados pelos diversos percursos de construções de sentidos do corpo revestido. Nesse intento, procuramos adequar a semiótica greimasiana (Greimas, 1976, 1977, 1984, 2000, 2004, 2014; Greimas & Courtés, 2011; Greimas & Fontanille, 1993; Greimas, Kristeva, & Bremond, 1979; Greimas & tal., 1975) e a semiótica visual e plástica de Jean-Marie Floch (1985, 1995, 2003, 2010) no exame do microuniverso *Advanced Style*.

Esta tese articula-se em torno de três objetivos:

- O exame estruturado e segmentado da semiótica das formas vestimentares no universo do envelhecimento, de modo que permita revelar os traços elementares, fundamentais e complexos dos percursos de construções de sentidos e valores das mulheres do *Advanced Style*;
- Identificação da tipologia de comportamentos vestimentares e das transformações de significações de moda;

⁵ “Mediáticos” (português de Portugal).

- A relação factível entre o conhecimento da teoria da semiótica da moda ao design, de maneira a permitir que o sistema tipológico de comportamentos vestimentares e de significações sejam adequadas as ações do *design*, numa visão prospectiva das transformações de um cenário futuro de moda e do envelhecimento.

Assim, esta tese foi elaborada, essencialmente, com base no trabalho de investigação a partir de dois métodos que se integram: a *semiótica* e o *design*. A partir desses métodos foi possível criar as condições gerais da produção e da apreensão da significação para que fosse possível chegarmos à elaboração de orientações do design de moda.

Ao direcionarmos as interpretações que delineiam a percepção da significação na estrutura do comportamento de moda, nos inspiramos nas ideias de George Simmel (2008), Omar Calabrese (2008), Jorge Lozano (2013, 2014), Paolo Fabbri (2012, 2013), Eric Landowski (2007) e nas reflexões filosóficas da “estrutura de comportamento” de Maurice Merleau-Ponty (1975, 1993, 2002).

No entanto, ao longo da investigação, foram trabalhadas algumas colocações sobre as adequações da semiótica greimasiana, sob o ponto de vista dos seguidores da semiótica tensiva de Jacques Fontanille (Fontanille, 2001, 2007; Fontanille & Zilberberg, 2001; Greimas & Fontanille, 1993); Claude Zilberberg (2011) e Carolina Tomasi (2014). Esse foi o momento elementar da distinção de procedimentos metodológicos entre a semiótica greimasiana e a semiótica tensiva.

A tese é articulada em torno de três capítulos. O *primeiro capítulo* apresenta uma breve explanação que trata da trajetória do estudo da semiótica de modo sucinto e geral; do método da semiótica visual e plástica de Jean-Marie Floch; das diferenças entre a semiótica de Floch e da semiótica tensiva; das implicações da semiótica ao design de moda e do desenho fundamental de diretrizes de leitura do *corpus* de trabalho: o microuniverso *Advanced Style*.

Neste *primeiro capítulo* foram esclarecidos como Floch percebeu os instrumentos da semiótica greimasiana, a noção da construção do sentido semissimbólico e, especificamente, como esse autor articula o exame das formas vestimentares de moda do *look* Coco Chanel. E, ainda, ao se tratar das adequações das noções estilísticas entre o *clássico/barroco*, colocamos frente a frente o método de Floch e as noções da semiótica tensiva.

Procuramos entender outras vertentes do modelo da semiótica a partir de outros autores, os quais criticam e até refutam o método de Floch. Entre eles destacamos Tomasi (2014), que chega a refutar o método de Floch ao apoiar-se na semiótica tensiva, ao expor que a relação de oposição de tal modelo trata de um olhar fixo e categórico da oposição binária entre os estilos clássico/barroco, baseado nas noções de Wölfflin (2000). Essa autora assinala que o modelo da semiótica tensiva

trabalha de modo diferente ao valorizar a relação da *dependência* entre as grandezas semióticas. Stefania Caliendo (1998), por sua vez, diferencia os modos ideológicos de percepções das artes visuais entre os historiadores Wölfflin (2000) e Warburg; demonstrando que aquela parte do plano de expressão para organizar relações entre as características estilísticas e, este, entende que a relação entre o plano expressão/conteúdo é indissociável.

No entanto, diante das colocações desses autores, não se rejeitou, nesta tese, o trabalho de Floch. Passamos a consolidar alguns aspectos relevantes do seu trabalho na adequação da análise da semiótica visual e plástica das formas vestimentares do microuniverso *Advanced Style*. O método desse autor permitiu estruturar e segmentar os elementos discursivos desse microuniverso em instâncias fundamentais:

- Identifica-se as diferenças entre os enunciados vestimentares a partir da estrutura das categorias *eidética*, *topológica* e *cromática*. Esse modo de distinção permitiu perceber puramente a relação entre os elementos plásticos das unidades vestimentares e não como oposições de valores (disfórico e/ou eufórico) entre os estilos *clássico*/*barroco*. Isso permitiu adequar o modelo simples de Floch como um ponto de partida para comparação do que é isotópico entre as recorrências de elementos semissimbólicos.
- Na identificação de elementos plásticos, procuramos não fazer referências externas como os sinônimos de dicionários e das conotações de discursos de moda e, ainda, restringimos a noção de críticos de arte do que é *clássico* ou *barroco*, estes servindo apenas como referências teóricas.
- Adequamos as atribuições dos termos estilísticos *clássico*/*barroco*, apenas ao se tratar das diferenças entre o que consideramos como efeito do *barroco* (fluido) e o efeito *clássico* (eixo icástico), este regido pela expressão imanente do rigor e da nitidez.

Por fim, construímos argumentos fundamentais que nos levaram à inspiração do método de Floch e, naturalmente, a seguir, a semiótica de raiz greimasiana.

O *segundo* e o *terceiro* capítulos concentram a trajetória do exame da semiótica da moda do microuniverso *Advanced Style*. O *segundo capítulo* trata do exame da representação da cultura de moda, identificada na manifestação do corpo revestido, numa dimensão das construções temáticas e figurativas. Nesse momento, não sabíamos ainda quais as diferentes formas de comportamentos das mulheres na busca de valores a partir das expressões vestimentares. Daí, questionamos: *Quais as*

motivações que regiam essas buscas e os sentidos da construção do revestimento do corpo? E, quais os “bloqueios” ou interferências possíveis dessas ações comportamentais de moda?

Para que pudéssemos entender, de modo progressivo, os enunciados mais elementares, a análise teve base no método de segmentação de Jean-Marie Floch (2010), especialmente, a partir do seu trabalho *La liberté et le maintien: esthétique et éthique du «total look» de Chanel*.

Mas, nessa análise procuramos, também, nas noções de “fórmulas” da repetição de Omar Calabrese (2008), maneiras de entender e nomear as recorrências das semelhanças de elementos estéticos vestimentares. De alguma maneira, a construção de modelos vestimentares processa-se num *regime da repetição*. Isso nos permitiu identificar, no percurso de figuratização dos atores (as mulheres do *Advanced Style*), o encadeamento de reproduções de modelos e de figuras temáticas manifestadas no corpo revestido.

Num segundo momento do *segundo capítulo*, ainda com base no trabalho de Floch, mas adequando-se, também, ao entendimento da obra *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit – pour une sémiotique plastique* (1985), buscamos tratar a dimensão do sensível e do inteligível das formas vestimentares da semiótica visual e plástica. A análise partiu de 125 imagens de fotografias das mulheres do *Advanced Style*. As imagens foram estruturadas a partir da categoria *eidética, cromática e topológica* (Greimas, 1984); e a partir delas procuramos entender a relação semissimbólica entre os elementos plásticos das unidades vestimentares. Nesse momento, experimentamos o método de Floch, no qual fundamenta a relação de oposição categórica entre as grandezas semióticas: “clássico vs. barroco” (Heinrich Wölfflin, 2000) e “continuidade vs. descontinuidade”.

No *terceiro capítulo*, procuramos elaborar uma tipologia de comportamentos vestimentares que permitisse representar a busca de valores das mulheres do *Advanced Style*. O percurso da busca de valores desse microuniverso se estabelece na realização do exame da *semiótica da ação*, processo pelo qual entendemos que as ações vestimentares dessas mulheres representam o percurso de actantes (sujeitos da ação). Na sequência, consideramos os sentidos estéticos e de conteúdos anteriormente reconhecidos e apresentados no *segundo capítulo*, entendendo-se que eles indicavam o desempenho de diferentes ações realizadas pelas mulheres do *Advanced Style*.

Com base no método de análise do trabalho *Êtes vous arpenteur ou somnambule? – l’élaboration d’une typologie comportementale des voyageurs du métro* de Jean-Marie Floch (2003) foi possível perceber as relações de diferenças tipológicas entre as ações das mulheres do *Advanced Style*. Esse procedimento foi fundamental para reconhecermos os sentidos dos percursos de valorização das formas vestimentares para, então, atribuímos a cada um desses percursos, determinados tipos de comportamentos.

Nesse momento, apesar de não utilizarmos a semiótica tensiva, buscamos apoio no trabalho de Eric Landowski (2007) para acrescentarmos entendimentos nos percursos de ações dos tipos comportamentais num contexto sociocultural. Esse autor partiu da sociossemiótica para construir entendimentos das possíveis trajetórias de construções identitárias, a fim de possibilitar a identificação de modos da presença e de zonas de tensão nas mudanças⁶ comportamentais de atores sociais.

No segundo momento do *terceiro capítulo*, partimos para elaboração da tipologia de comportamentos vestimentares. Ao reconhecermos os quatro tipos de comportamentos (*camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*), evidentemente cada um desses regidos pela busca de valorizações de ações vestimentares diferentes, o sistema tipológico pôde ser representado a partir do quadrado semiótico greimasiano.

A seguir, com base nas especificações do sistema tipológico, buscamos verificar como os sentidos de valorizações reconhecidos no sistema tipológico aparecem representados nos sentidos dos discursos verbais dos textos do livro *Advanced Style*. A identificação dos sentidos narrativos, os quais aparecem manifestados nas formas de representações entre os tipos de comportamentos, instituiu-se no reconhecimento dos relatos do autor e das mulheres do *Advanced Style*.

O trabalho de investigação da tese chega ao ápice quando reconhecermos o sistema de significações de moda do *Advanced Style*. Nesse intento, reconhecemos que os tipos de comportamentos representados no quadrado semiótico se apresentam numa *diversidade* de distinções internamente definidas. O reconhecimento das possíveis transformações da complexidade do sistema de significações do microuniverso *Advanced Style* permitiu entender que a *diversidade* e a *similaridade* se estabelecem de maneira recíproca. Foi então, a partir daí, que pudemos partir do sistema de significações para formular um plano das qualificações de performances de cada tipo comportamental, a ser relacionado como o conjunto de atributos do design: (i) multiplicidade do tipo *camaleônico*; (ii) continuidade e permanência do tipo *simétrico*; (iii) facultividade e personalização do tipo *dândi*; e (iv) diversão e exaltação do tipo *excêntrico*.

A partir desse momento foi elaborado um plano de adequação da relação dos conhecimentos da semiótica ao design de moda: (a) identificação da complexidade do sistema tipológico e de significações de moda e (b) elaboração de visões hipotéticas a serem consideradas nos planos e metas do design de moda.

⁶ Para Eric Landowski (2007, p. 141), numa noção geral do que se entende por mudança, ela representa sempre os aspectos de construção de algo "... es al mismo tiempo desaparición, fin, negación de algo y apararición de otra cosa, afirmación, novedad (absoluta o relativa), comienzo (o recomienzo) ", ou seja, é o ponto de interseção entre um estado de uma coisa para outro.

Destacamos que a inter-relação entre a semiótica e o design representa um caminho promissor, não apenas na identificação dos sentidos e valores de comportamentos ou na elaboração de diretrizes para o *design* de moda é, sobretudo, para contribuir na ciência de investigação do *design*.

Por fim, consideramos que a emergência do exame da semiótica de moda e, principalmente, de como poderemos avançar no refinamento da proposta de inter-relação entre o saber semiótico e do design, merece a devida atenção para o futuro de investigações de cenários de moda cada vez mais complexos. Certamente, a necessidade da continuidade desses estudos não desmerece a qualidade das revelações fundamentais que partiram do trabalho desta tese.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1 NOÇÕES PRELIMINARES: SEMIÓTICA

O saber semiótico é muito antigo e se inicia na observação e reflexão da denominação das “coisas”, do signo e da significação. A tradição clássica da semiótica constituiu-se a partir dos pensadores pré-socráticos: Platão (427-347 a. C.), Aristóteles (385-322 a. C.) e Hipócrates (460-377 a. C.); a escolástica de Santo Agostinho (354-430 d. C.) e, a partir da filosofia moderna de Descartes (1596-1650 d. C.).

A semiótica moderna foi fundada, aproximadamente, no início da década de noventa, do século XIX, a partir da base da teoria do linguista suíço Ferdinand Saussure (1857-1913), que seria chamada de semiologia. Saussure vivenciou um breve aprendizado nas áreas da física e da química, na Universidade de Genebra. Na universidade de Leipzig, na Alemanha, dedicou-se ao estudo de línguas e, depois, na aprendizagem do Sânscrito em Berlim. Escreve *Mémoire Sur le système Primitif des Voyelles dans les Langues Indo-Européennes*. Entre 1906 e 1911, Saussure expressa sua insatisfação pelas investigações linguísticas da época e produz um material de três cursos intitulados de *Cours de Linguistique Général*, que são publicados após sua morte.

A teoria saussuriana trata a língua como elemento central de estudo no seu aspecto estrutural e sócio no sistema linguístico. Saussure considera a natureza convencional da arbitrariedade da língua como aspecto que vem influenciar a noção das bases paradigmáticas fundamentais da linearidade e do sentido do signo linguístico. A importância do legado desse autor teve um desdobramento na semiótica francesa, o qual foi considerado como ponto de partida para percepção do signo como estrutura linear e de produção do sentido. Daí, é adequada a noção diádica da semiose entre a expressão (significante) e o conteúdo (significado).

Hoje, o trabalho semiótico contemporâneo pode ser entendido por três linhas de abordagens: semiótica norte-americana, semiótica russa e semiótica francesa. A trajetória histórica do trabalho da semiótica nas três linhas de estudo foi praticamente simultânea, numa relação de referências e de diálogos entre os autores, o que foi fundamental para termos linhas distintas nas suas visões e aplicabilidades.

O estudo da semiótica da América do Norte, de Charles Sanders Peirce (1839-1914), ou semiótica peirciana, foi concebido numa disciplina essencialmente filosófica e fenomenológica. Peirce estudou a obra de Kant e de Hegel, foi cofundador do pragmatismo contra as tradições cartesianas e contribuiu na área da matemática, da astrologia e da lógica. Centrado no estudo da teoria geral dos signos, esse autor sugeriu que a filosofia fosse um tratado inseparável da interpretação dos signos;

propôs o processo sógnico (a semiose), numa visão triádica e fenomenológica, estabelecendo as relações de *signo*: objeto (*referente*) e os efeitos gerados na mente do receptor – o *interpretante*.

A outra linha de estudo da semiótica instituiu-se no formalismo russo. Parte da concepção da semiótica da cultura com base, em grande parte, na linguística das teorias da informação e da comunicação. Os princípios dessa linha de estudo consideraram os sistemas que compõem e constroem a significação como objeto de sentido cultural. Surge o conceito da semiótica sistêmica da cultura. Essa noção teve origem no Círculo Linguístico de Praga, na década de 1920 e, posteriormente, se desenvolveu na Escola de Tártu. Simultaneamente, os estudos dos linguistas russos Mikhail Bakhtin (1895-1975) e Roman Jakobson (1896-1982) influenciaram no estruturalismo da semiótica na França.

Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993) teve seu papel fundamental no contributo da semiótica na Rússia ao tratar o sistema sógnico como “recorte” da construção de sentido da cultura: a “semiosfera”, numa analogia geográfica da biosfera. A cultura é percebida por esse autor numa visão da constituição irregular e assimétrica no percurso da semiose. O aspecto irregular se estabelece na impossibilidade do eterno e do estável representado pelo centro da semiosfera (identidade, crenças e memória); e o aspecto assimétrico se refere as diversas linguagens de *semiosferas* (outras culturas) que se instituem numa semiose entre as periferias e os limites da cultura. Os estudos da semiótica da cultura eram desconhecidos até a queda do muro de Berlim (1989) provocar seus efeitos de comunicação da Rússia com o mundo. Por consequência, os trabalhos de Lotman⁷ apenas foram conhecidos a partir do final da década de 1980 e início da década de 1990.

O estudo da semiótica na França, que é mais conhecida por seus modelos de análise de sentido do texto e de abordagem estruturalista⁸, foi desenvolvido em duas fases: a primeira fundamentalmente baseada na teoria linguística de Saussure; e, a segunda, a partir dos estudos e análises do linguista Roland Barthes (1915-1980). Parte da concepção da estrutura de linguagem defendida por Roland Barthes na França foi baseada nas ideias do russo Jakobson.

É nesse cenário que surgem os primeiros estudos da moda como objeto semântico, nomeadamente a semiologia da moda de Roland Barthes, publicada na obra *Système de la mode* (1979)⁹ e a semiótica linguística de Algirdas Julien Greimas (1948), que teve a tese publicada no livro *La Mode en 1830* (2000).

⁷ Cf. “La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto” (1996); “La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio” (1998) e “Cultura y explosión” (2013).

⁸ O termo de semiótica estruturalista vem do livro *Cours de linguistique générale* do curso de linguística geral de Saussure, realizado entre 1907 e 1911. O curso propôs a visão de um sistema linguístico composto por elementos que se relacionam entre si e que tais relações só podem ser definidas pela equivalência ou oposição. O conjunto dessas relações configura a estrutura.

⁹ Cf. “Sistema da moda” (Barthes, 1981).

O trabalho de Barthes é reconhecido como semiologia baseada nos fundamentos linguísticos de Saussure, Hejelslev e Martinet. O projeto semiológico desse autor conta com vários estudos de base como: *Elementos de semiologia* (Barthes, 1964); *Mitologias* (Barthes, 2007); e *Imagem e moda* (Barthes, 2005). Na semiótica da moda, Barthes teve como objetivo entender a linguagem do “vestuário escrito” com base nas descrições de padrões da moda representados nas revistas *Elle* e *Jardin des Modes* (junho/1958 a junho/1959). A elaboração do sistema da moda de Barthes partiu da construção de um inventariado gradual, exaustivo e cheio de obstáculos (admitidos pelo próprio autor), munido de conceitos operatórios que deram início à noção semiológica no reconhecimento do sentido linguístico da moda no sistema escrito.

Nos estudos da semântica linguística da moda, Greimas (2000) procurou examinar no vocabulário francês das *toilettes* vestimentares o sentido de elegância. Ao analisar detalhadamente a construção de valores de vocábulos, esse autor contribuiu para história da moda, ao tratar de significações do período da moda francesa de 1830, assim como, as referências de fenômenos econômicos, sociais e morais.

É, no entanto, a partir do contributo do linguista Greimas (1917-1992) que o tratado saussuriano de teoria geral dos signos é transformado numa visão adequada à teoria geral da significação. A semiótica greimasiana teve como base a teoria dos estudos da linguística e, no percurso de seu trabalho¹⁰, Greimas escreveu sete monografias e duas teses sobre semiótica.

A segunda fase da semiótica trabalhada na França, também conhecida como Escola de Paris, possuiu bases fundamentais do sistema estrutural na teoria das práticas discursivas e narrativas. Greimas e seus discípulos François Rastier, Joseph Courtés, Eric Landowski, Jean-Marie Floch (1947-2001) e Jacques Fontanille construíram um imenso trabalho no estudo dos sistemas e processos de significação de textos verbais, textos visuais e sincréticos¹¹. Os discípulos de Greimas apoiaram-se nas reflexões filosóficas de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e na antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss (1908-2009).

A noção estruturalista da semiótica de Greimas e Courtés foi estabelecida na ideia da rede relacional da estrutura¹² elementar, entendendo-se que ela “... fundamenta a diferença entre os valores, mas a diferença para ter sentido, só pode repousar sobre a semelhança que situa os valores

¹⁰ Sobre o percurso do trabalho de Greimas ver o *Ensayo conmemorativo* (Brodén, 1994).

¹¹ De acordo com Greimas & Cortés (2011, p. 467), são consideradas como sincréticas “... as semióticas que – como ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos* (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc.”

¹² Greimas e Courtés (2011) explicam que a estrutura elementar não é propriedade nem da semiótica e nem das ciências humanas, e ainda, nem sequer é diretamente operatória, pois ela é aplicada a qualquer tipo de organização de um determinado conjunto de elementos.

um em relação ao outro” (2011, p. 184). Esses autores perceberam que a estrutura permite a organização relacional entre os elementos, de maneira que seja eficaz na operação metodológica das redes de relações de sentidos. Tal concepção de estrutura constitui um plano de fundo para a teoria semiótica, uma “atitude científica”, a partir da qual se esboça os percursos metodológicos do pesquisador (Greimas & Courtés, 2011, p. 183).

De modo objetivo, a semiótica greimasiana evidenciou inicialmente a análise de conteúdo como plano principal de manifestação da significação. Greimas estabeleceu que a manifestação do sentido do texto se reconhece na relação entre um *plano de conteúdo* e o *plano de expressão*, entendendo-se como a semiótica planar: do nível fundamental, narrativo ao discursivo (sentido). Ele inspira-se no conceito de signo do dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965) e inaugura seu contributo para a semiótica francesa com a publicação da obra *Sémantique structurale: Recherche de méthode* (1972)¹³. Essa obra surge como o ponto inicial dos estudos de Greimas, que trata fundamentalmente da lexicologia estrutural – um trabalho da análise semântica de estruturas textuais.

A visão linguística de Hjelmslev¹⁴ permitiu a Greimas entender o signo como um “texto” que não é necessariamente a totalidade de uma estrutura verbal nem sinônimo de discurso. O texto foi percebido como forma semiótica, a qual pode ser manifestada em diferentes substâncias, ou seja, por um conjunto de elementos sintagmáticos que podem ser considerados textos ou discursos. Essa noção linguística permitiu a base estruturalista de como se vê e se analisa os fenômenos da produção do sentido numa relação progressiva e gerativa.

A construção do conhecimento de Greimas possibilitou a atualização de termos da semiótica e a elaboração de métodos de análise da produção de sentido de textos linguísticos, figurativos e plásticos. Os estudos greimasianos em simultâneo com os estudos de Joseph Courtés desencadearam necessariamente a formulação de novos termos apresentados na obra *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979)¹⁵.

Outras obras de Greimas, *Du Sens – essais sémiotiques* (1970) e, principalmente, *Essais de sémiotique poétique* (1972), buscam o reconhecimento da semiótica poética. Greimas interessou-se pelo objeto poético, ou função poética, ao admitir a noção jakobsoniana da dependência implícita que rege o paradigma e o sintagma de um texto literário e artístico. Daí, ela passa a tratar das estruturas poéticas na relação sintagmática e paradigmática ao identificar as similaridades e o princípio da

¹³ Cf. “Semântica estrutural” (Greimas, 1977).

¹⁴ “L. Hjelmslev utiliza o termo texto para designar a totalidade de uma cadeia linguística, ilimitada em decorrência da produtividade do sistema” (Greimas & Courtés, 2011, p. 503).

¹⁵ Cf. “Dicionário de semiótica” (Greimas & Courtés, 2011).

contiguidade para então estabelecer a estrutura hierárquica, a qual é fundamentalmente o conjunto formal das relações entre o plano de expressão e de conteúdo das categorias *fêmica* e *sêmica*¹⁶.

Para Greimas (1972) a linguagem com função poética se presentifica e diferencia-se de outras linguagens quando os elementos do discurso permitem articular os dois planos: expressão/conteúdo. Nessa dupla articulação, Greimas e Courtés (2011) esclarecem que a narratividade poética, ou seja, as definições poéticas que se articulam no discurso, devem ser percebidas num nível mais profundo, que é abstrato e figurativo; e que evidentemente não é a mesma coisa de tratar o enunciado poético como um sentido restrito e autônomo.

A obra *Semiótiqúe figurative et semiótiqúe plastique* de Greimas (1984) surge como fundamental na análise da semiótica visual e plástica. Primeiro, ela define categoricamente o reconhecimento do que é linguagem visual e linguagem plástica, entendendo-se que quaisquer que sejam os gestos das mãos ou imagens de fotografias, são formas de representações significantes do universo da visualidade. Apesar da linguagem visual, também, ser um veículo de expressão, não necessariamente correspondem à construção do efeito de sentido da plasticidade artística. A diferença entre a forma visual e a forma plástica reside no componente poético que é essencial na estrutura da construção de sentido.

Na semiótica figurativa o reconhecimento do objeto figurativo passa pelo entendimento do componente temático, que é somente empregado na relação com um conteúdo da língua natural, ou seja, um correspondente da semiótica natural. Enquanto na semiótica plástica, a articulação entre os entendimentos filosóficos e a estética tratam do componente poético que se manifesta na relação planar entre expressão/conteúdo.

Para além da forma visual, a construção de sentido da plasticidade estética passa a ser um caminho essencial na análise de objetos semióticos da moda. Para iniciar a análise do objeto semântico, em *Semiótiqúe figurative et semiótiqúe plastique*, Greimas (1984) sugere que a identificação dos elementos de sentidos poéticos da linguagem seria satisfatória se sua articulação pudesse ser elaborada em termos de categorias plásticas. Esse procedimento deve partir do reconhecimento das categorias *topológica*, *cromática* e *eidética*. Essas categorias se constituem no nível fundamental da forma significativa, de modo que os elementos sejam reconhecidos em articulações a partir da estrutura hierárquica. Mas, esse investimento não basta para a manifestação do sentido poético. Greimas diz que reconhecer a construção do objeto semiótico consiste em

¹⁶ Segundo Greimas e Courtés (2011), o fema é o termo resultado da relação das categorias fêmicas semântica do plano de expressão; o sema, a categoria do plano de conteúdo.

identificar as relações dessas unidades mínimas, que são figuras plásticas identificadas numa estrutura de segmentação do texto visual.

A partir desse propósito científico da semiótica greimasiana, inicialmente, dialogamos com a noção da semiótica de Jean-Marie Floch que é o que o nosso objeto de estudo convoca. Partimos da semiótica greimasiana planar para a percepção de textos fundamentalmente visuais, às formas plásticas, num processo gerativo; e de significações de discursos de moda.

1.1 SEMIÓTICA VISUAL E PLÁSTICA DE JEAN-MARIE FLOCH

Como o nosso objeto de estudo só se mostra inteligível a partir da produção de sentidos dos *discursos vestimentares*, empreendemos a análise semiótica do cenário de textos visuais e verbais do livro “Advanced Style”, do autor Ari Seth Cohen (2012), ao entendermos esse cenário como um microuniverso semântico de discursos de moda. Para a análise desse microuniverso procuramos adequar as noções da *semiótica visual* e *plástica* de Jean-Marie Floch (1985, 2010).

Antes de iniciarmos o exame do nosso *corpus* de trabalho entendemos que fosse coerente esclarecermos as noções da semiótica greimasiana de Jean-Marie Floch. Por essa razão, dedicamos este breve *primeiro capítulo* para elucidar os conceitos e métodos preliminares da semiótica visual e plástica desse autor e, mais especificamente, os procedimentos pertinentes de adequação ao objeto de estudo da nossa análise, partindo de um olhar crítico à semiótica da moda.

O exame do *look de Chanel* é experimentado por Jean-Marie Floch (2010, p. 116) como um “procès visuel” (processo visual) no trabalho *La liberté et le maintien: esthétique et éthique du ‘total look’ de Chanel*. Floch considera que o conjunto visual do *look* vestimentar não se constitui em apenas signos de identificação, mas “... é também – muito especificamente, pode-se dizer – uma silhueta, uma forma sensível que se estende no espaço e que o olhar percorre”¹⁷. *A priori*, podemos entender de modo simples que a silhueta enuncia a construção da forma visual reconhecida pelo olhar sensível do analista.

Primeiramente, Jean-Marie Floch (2010, p. 116) coloca duas hipóteses, ao tratar da *semiótica visual* e *plástica*, que conduziram ao exame do conjunto visual do *look de Chanel*:

¹⁷ “... c’est aussi – très concrètement, pourrait-on dire – une silhouette, une forme sensible qui se déploie dans l’espace et que le regard parcourt.” (Floch, 2010, p. 115)

Primeira parte dessa hipótese: em toda implicação teórica, se falamos de "processo" visual, isso quer dizer que postulamos a existência de um "sistema", cujo processo é uma das realizações possíveis. É precisamente a semiótica que está assim envolvida que é acordado hoje de chamar de semiótica plástica.¹⁸

Segunda parte da hipótese: essa *semiótica plástica* é uma semiótica distinta da *semiótica figurativa*. Esta última repousa sobre a solicitação do significante do enunciado visual (a gama de cores, os signos...) por uma "grelha de leitura" submetida ao relativismo cultural. Ela concretiza-se pelo recorte dos objetos de sentidos visuais segundo uma lexicalização: figuras do mundo são então reconhecidas e nomeadas.¹⁹

A primeira colocação de Floch trata do exame da plasticidade de elementos que pressupõe a existência de um "sistema" dentro do universo em análise, segundo as possíveis identificações e articulações de formas que se estruturam no processo visual de tal sistema. A segunda colocação diferencia a *semiótica plástica* da *semiótica figurativa*, entendendo-se que esta é a parte do conjunto significante visual de signos que trata da lexicalização de figuras do mundo e, aquela, que deve ser percebida a partir das suas unidades plásticas (cores, planos, posições ...), numa tentativa de abstrair os modos conotativos e de atribuições de *lexemas*²⁰ que possuem relações etimológicas aos dicionários. Em suma, ele parte da *instância figurativa* numa correspondência referencial ao "mundo extratextual" dos discursos de moda para atingir a *instância plástica*.

As leituras de objetos culturais dependem, de certa maneira, de uma atribuição construtiva de sentidos a partir do fazer descritivo e interpretativo do analista. Esse problema recai na designação dos objetos "referentes" do mundo "real" a partir das descrições das línguas naturais. O problema do *referente* se dá no mecanismo de cooperação entre duas semióticas (língua natural e semiótica natural, semiótica pictural e semiótica natural, por exemplo), num problema de intersemioticidade²¹ (Greimas & Courtés, 2011, p. 415). No entanto, são das cooperações entre a semiótica visual e a linguística que o analista não pode fugir. Daí, é que Greimas e Courtés (2011) atribuem a possibilidade

¹⁸ "Premier volet de cette hypothèse : en toute conséquence théorique, si nous parlons de «procès» visuel, cela veut dire que nous postulons l'existence d'un «système», dont ce procès est une des réalisations possibles. C'est précisément la sémiotique qui est ainsi impliquée qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler sémiotique plastique." (Floch, 2010, p. 116)

¹⁹ "Second volet de l'hypothèse : cette sémiotique plastique est une sémiotique distincte de la sémiotique figurative. Cette dernière repose sur la sollicitation du signifiant de l'énoncé visuel (les plages de couleurs, les signes...) par une «grille de lecture» soumise au relativisme culturel. Elle se concrétise par un découpage des objets de sens visuels selon une lexicalisation: des figures du monde sont alors reconnues et nommées." (Floch, 2010, p. 116)

²⁰ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 283) "... o lexema aparece como um conjunto de percursos discursivos possíveis"; por essa razão culminam sempre em contextos diferentes, ou seja, não é autônomo e possui um formante que o delimita no plano de expressão. O lexema não é, por conseguinte, nem uma unidade delimitável do nível dos signos, nem uma unidade do plano do conteúdo propriamente dito (Greimas & Courtés, 2011, p. 283).

²¹ A *intersemioticidade* equivale a tradução intersemiótica de uma linguagem para outra (Plaza, 2010).

de perda de existência do referente, enquanto conceito linguístico, quando se procura definir o objeto numa correspondência à ausência do seu referente; pela correlação a um referente fictício ou imaginário, ou na possibilidade de construir o próprio referente interno do universo do texto.

Essas são possíveis atribuições ao referente, enquanto indicação do mundo “real”, mas que ainda assim, o analista enfrentará o problema mais adiante ao buscar construir um percurso do ponto de vista gerativo. Por essa razão, Greimas e Courtés (2011, p. 529) são bastante contundentes quando afirmam que “... o 'verdadeiro' está situado no interior do discurso, pois ele é o fruto das operações de veridicção: isso exclui qualquer relação (ou qualquer homologação) com um *referente* externo.”

Parece que o problema do referente foi ultrapassado por Jean-Marie Floch (2010). Ele ressalta, nas citações colocadas, que a leitura da *semiótica figurativa* de um texto visual está sujeita ao *relativismo cultural*, entendendo-se que para reconhecer uma unidade significativa deve-se valer da identificação das coisas nomináveis como uma representação parcial do mundo natural.

No caso da leitura da *semiótica figurativa* do *look* de Chanel, a *iconização*²² serviu para o entendimento do percurso de figuratização do universo pelo qual percorria a própria Chanel. Esse entendimento correspondeu na conversão dos temas em figuras já constituídas e dotadas de sentidos particularizados de discursos de moda; para depois serem relacionadas a instância plástica, numa leitura da dimensão inteligível e sensível. Daí, a justificativa na citação das hipóteses de Floch sobre o relativismo cultural, revelado pela necessidade de referências-extramundo. No entanto, na instância de leitura da *semiótica plástica* do *look* de Coco Chanel, Floch apoia-se na relação dos sistemas semissimbólicos²³ para entender nas qualidades visíveis o inteligível e o sensível, evitando pura e simplesmente a iconicidade.

Jean-Marie Floch (1985) afirma que “a semiótica plástica é unicamente a realização, num certo tipo de substância – a substância visível – da semiótica poética que é autónoma quanto a sua organização formal e sua significação.”²⁴ A partir dessa citação entendemos que, para esse autor, a leitura da dimensão plástica necessita ser atenta quanto à lógica da apreensão do “sensível”, a qual se revela como “substância” do visível.

Ao entender que o método da *semiótica plástica* pode alcançar a leitura da substância do visível, Jean-Marie Floch quis dizer que é possível apreender os modos de conhecimento da presença do objeto (visual) a qual se revela progressivamente a partir de “instâncias de substância” (Greimas &

²² Termo utilizado por Greimas e Courtés (2011) para designar a última etapa do percurso gerativo dos textos que é a figuratização.

²³ Sobre os sistemas semissimbólicos, esclarecemos na subsecção (1.1) deste primeiro capítulo.

²⁴ “La sémiotique plastique n’est que la réalisation, dans un certain type de substance – la substance visible –, de la sémiotique poétique qui, elle, est autonome quant à son organisation formelle et à sa signification.” (Floch, 1985, p. 15)

Courtés, 2011, p. 266). Seria, então, mais um passo para entendermos as proposições do método desse autor. Partimos para o entendimento de *substância*. Vejamos!

Na noção hjelmsleviana, *substância* é “... a matéria ou o sentido, na medida em que são assumidos pela forma semiótica com vista à significação” (Greimas & Courtés, 2011, p. 485). Greimas e Courtés (2011) dizem que a *substância* semiótica é considerada como uma variável, entendendo-se que, enquanto a forma semiótica é invariável, todavia, ela pode ser manifestada a partir de várias substâncias (ou seja, vários sentidos). Jean Marie Floch (1985) parece entender algo semelhante ao que esses autores afirmam; diz que “A substância é, por conseguinte, a *realização*, em algum momento, da forma.”²⁵

Entretanto, Greimas e Courtés (2011, p. 266) demonstram exemplos ao esclarecer como é difícil apreender as *substâncias*. Eles exemplificam o caso das substâncias *fônicas*, que se estabelecem nas *instâncias articulatórias* (gesticulação fisiológica muscular da boca), na *instância acústica* e *auditiva* (ordem física) – trata-se da mesma substância que se manifesta em instâncias diferentes. Por isso a dificuldade de apreender a forma a que ela (substância) se estabelece. Nesse intento, esses autores alertam que as dificuldades são também imensas na apreensão da substância no caso das “... semióticas não linguísticas (na gestualidade, na pintura, por exemplo) ...” (Greimas & Courtés, 2011, p. 267). Evidentemente é o caso da *semiótica plástica* e na leitura da semiótica da moda.

Talvez, Floch se valha do reconhecimento dos possíveis *sentidos* manifestados pelas *formas poéticas*, os quais não são fáceis de ser apreendidos; entendendo-se, assim, como *substâncias* a serem articuladas às formas inteligíveis. Então, para o nosso bom senso, fica melhor esclarecido que a substância se manifesta na forma poética, numa articulação da construção do sentido, a qual permite formas possíveis de serem inteligíveis. Dessa maneira, para não haver nenhum equívoco quanto à adequação do termo *substância* de Floch, talvez seja conveniente referir-nos à construção do *sentido poético* que se estabelece nas possíveis instâncias de manifestações das *formas plásticas* e, progressivamente, na representação da significação.

Para entendermos melhor os instrumentos adequados na semiótica plástica de Jean-Marie Floch, passamos a esclarecer a relação *semissimbólica* que permite a identificação das qualidades visíveis e inteligíveis das estruturas visual e plástica. Vejamos como esse autor adequou a noção de semissimbolismo.

²⁵ “La substance n'est donc que la réalisation, à un moment donné, de la forme.” (Floch, 1985, p. 191)

1.2 SEMISSIMBOLISMO DOS DISCURSOS VISUAIS

O “semissimbolismo” é um dos mecanismos desenvolvidos pela semiótica no exame dos discursos visuais e poéticos que partem das correlações entre categorias do plano de expressão e de conteúdo. Em *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*, Jean-Marie Floch (1985) sugere que numa *semiótica plástica*, as imagens semissimbólicas não são percebidas como signos icônicos, mas numa relação de *sistemas semissimbólicos*²⁶ entre as qualidades visíveis e inteligíveis (ou seja numa relação de sentido entre o plano de expressão e de conteúdo).

O caráter de diferença e, ao mesmo tempo, de aproximação entre os *sistemas semissimbólicos* e *sistemas simbólicos*, é que nas relações semissimbólicas ocorre a transformação ou renovação de algum sentido. No entanto, nos sistemas simbólicos, tais fenômenos são culturalmente determinados. Em metassemiótica científica, símbolo é um grafismo convencional (que se vale de figuras geométricas, de letras etc.), cujo papel é denominar de maneira unívoca uma classe de grandezas, um tipo de relação e/ou operação (Greimas & Courtés, 2011, p. 463). Entendemos, evidentemente, que a relação do semissimbolismo se dá dentro de universos culturais e, por essa razão, é possível que se valide também daquilo que já é determinado culturalmente na transformação de sentido e, ao se transformar, pode se estabelecer ao longo do tempo como sistema simbólico – este é um possível entendimento da aproximação entre esses dois sistemas.

Podemos exemplificar a relação semissimbólica, em diferentes universos de discursos de moda, ao conjecturarmos que o sentido manifestado no “preto” do vestido de Chanel não é o mesmo sentido do *preto* da vestimenta do *punk* nem a expressão vestimentar do *preto* do estilo de moda da *gothic lolita*²⁷. Todos esses são microuniversos permeados de ações ideológicas e transformações culturais que contam “histórias” diferentes.

Essas conjecturas nos levaram a entender que em cada um desses universos o elemento (preto) representa a construção e a transformação de sentidos particularizados. Tomamos o postulado saussuriano da arbitrariedade do signo (1997, pp. 81-84), para então afirmarmos que as relações semissimbólicas são arbitrárias e ao mesmo tempo transitórias.

Dessa maneira, de acordo com a noção de semissimbolismo, entendemos que *a priori* a cor é um elemento “não signo”, assim como outros elementos da estrutura vestimentar (planos, formatos,

²⁶ “... les systèmes semi-symboliques, qui se définissent, quant à eux, par la conformité non pas entre éléments isolés des deux plans mais entre catégories de l’expression et catégories du contenu.” (Floch, 1985, p. 207)

²⁷ *Gothic lolita* é um estilo de moda criado pela guitarrista Mana do grupo japonês “Moi dix mois” (Margerie, 2011, pp. 136-139).

texturas...); até que esse elemento seja progressivamente reconhecido numa estrutura da mesma categoria, na constituição das relações entre outros elementos (“e... e” – num eixo sintagmático), permitindo o seu estabelecimento, enquanto forma de sentido e de representação num determinado universo semântico.

Esse entendimento nos forneceu, inclusive, os meios de diferenciar a constituição de valores entre os objetos culturais que se manifestam a partir do investimento de sentidos de universos diferentes – como é o exemplo do caso da inversão do significante na construção do sentido em diferentes culturas: enquanto o luto é representado pelo preto no ocidente, o branco é luto no oriente. Nesses dois casos não há nenhuma relação necessária entre o plano de expressão e de conteúdo, ou seja, a cor (significante) é um elemento de expressão arbitrada. Trata-se da construção do mesmo sentido em universos culturais distintos, manifestados em planos de expressões opostos ou diferentes. Isso quer dizer que nada impede que o branco represente o luto, assim como o preto - vai depender das relações simbólicas entre as grandezas de semióticas “monoplanas” (Hjelmslev, citado por Greimas & Courtés, 2011, p. 464), que determinam a relação da construção de sentido nas determinadas culturas.

Daí, é que os analistas admitem a problemática do *relativismo cultural* que dota os universos semânticos de particularidades, entendendo-se que o sistema de valores e de significação desses universos não são vistos como modelos fixos nem determinantes para outros universos. Por essa razão, no exame da semiótica plástica, entendemos que ao tentarmos abstrair as lexicalizações conotativas e sentidos puramente simbólicos, alcançaremos atribuições das categorias das unidades visuais, primeiramente a partir de mecanismos de *generalizações* (implica em identificar o que há em comum entre os objetos dentro do mesmo universo), para que, *a posteriori*, seja possível reconhecer na estrutura do universo em análise, a transformação progressiva e gerativa de sentido.

Vale salientar que no investimento da *semiótica plástica*, é importante se ter a noção clara que os objetos entendidos como figuras plásticas são como objetos simbólicos e, antes de qualquer leitura, faz-se necessário admitir que a significação ainda está por se constituir. Sobre isso, Greimas (1984, p. 21) diz de maneira muito realista:

O partido forte e sábio do semioticista consiste em admitir, no início, a sua ignorância relativa aos modos de significações destes objetos – para reconhecer apenas os "efeitos de sentido" que emergem e que estamos em condições de captar intuitivamente, de interpretar – e a procurar formular as regularidades. Tal abordagem está, no entanto, longe de ser inocente: postular o poder de interpretar é já adotar uma certa atitude segundo a qual o significante

plástico constitui por si só uma *semiótica monoplane*, mas interpretável, tal como são interpretáveis as linguagens formais, os jogos de xadrez e outros sistemas de símbolos.²⁸

Em suma, a operação da leitura da dimensão inteligível e sensível da semiótica visual e plástica flochmaniana é puramente metodológica. Floch entende que para se perceber a construção do sentido estético e plástico das *formas vestimentares*, só é possível como “... um texto-ocorrência, quer dizer, como o resultado de um processo complexo de produção de sentido, cujas etapas, no essencial, não são diferentes do processo de geração de qualquer outro texto, linguístico ou não.”²⁹

A noção do semissymbolismo permite identificar as transformações circunstanciais dos sentidos, numa rede de relações e de conformidades entre categorias semânticas, sendo estas as que regem os conceitos atribuídos como fundamentais e que são levados em consideração como modo de articular a leitura. Entendemos que esse tipo de método serviu para não se correr o risco de se perder num labirinto da imensa possibilidade de analogias ao mundo natural. Isso valeu fundamentalmente para o universo da cultura de moda, sabendo-se que o problema está nas inúmeras transformações de sentidos, dinâmicos e sincrônicos.

Ao investir na análise das unidades plásticas das formas vestimentares do *look de Coco Chanel*, Jean-Marie Floch (2010) adequou, como articulação lógica, as noções estéticas entre o *clássico* e o *barroco* do crítico e historiador de arte Heinrich Wölfflin. Vejamos, então, como Floch adequou essa noção de Wölfflin em seu trabalho e como outros autores entenderam o *clássico* e o *barroco* como modelos estilísticos, numa interpretação das manifestações de sentidos nos textos discursivos da semiótica plástica.

²⁸ “Le parti pris fort sage du sémioticien a consisté à avouer, au départ, son ignorance concernant les modes de signification de ces objets – en ne reconnaissant tout au plus que les ‘effets de sens’ qui s’en dégagent et qu’on est en mesure de saisir intuitivement, d’interpréter – et à chercher à en formuler les régularités. Une telle démarche est cependant loin d’être innocente : postuler le pouvoir d’interpréter, c’est déjà adopter une certaine attitude selon laquelle le signifiant plastique constitue à lui seul une sémiotique monoplane, mais interprétable, tout comme sont interprétables les langages formels, les jeux d’échecs et autres systèmes de symboles.” (Greimas, 1984, p. 21).

²⁹ “un texte-occurrence, c’est-à-dire comme le résultat d’un processus complexe de production du sens, dont les étapes, pour l’essentiel, ne sont pas différentes de celles du processus générant n’importe quel autre texte, linguistique ou non.” (Floch, 1985, p.12)

1.3 A NOÇÃO ESTÉTICA ENTRE CLÁSSICO/BARROCO DE WÖLFFLIN NA SEMIÓTICA PLÁSTICA

Para entendermos melhor a adequação da noção de Wölfflin na semiótica de Jean-Marie Floch, primeiro esclarecemos como os semioticistas Omar Calabrese e Calorina Tomasi perceberam o *barroco* e a noção da extensão de *neobarroco* em seus trabalhos.

Na obra *L'età neobarocca* de Calabrese (1987), o autor elucida extensivamente a denominação do que entende por “neobarroco”, numa interpretação da nossa era. Ele percebe que muitos dos fenômenos de expressões da cultura contemporânea estão representados pela estrutura da “forma” que, de certa maneira, remetem ao que ele entende por “neobarroco”. Entretanto, esse autor prefere aplicar o termo “neobarroco” (Calabrese, 2008, p. 31), ao compreender o prefixo “neo” para explicitar a ideia de repetição, da recorrência e de certa reciclagem do passado específico de um “barroco” num “novo tempo”. Ele percebeu o *neobarroco* como a ideia da repetição, modos de reproduções e de recorrências, como fosse um tipo de reciclagem da antiga ideia do *barroco*.

Para desenvolver a ideia da *era neobarroca* Calabrese parte da relação que determina as diferenças entre os estilos artísticos do *barroco* e do *clássico*. Utiliza-se das referências de interpretações críticas de autores como Wölfflin, Sarduy, D' Ors, Anceschi, Focillon e, principalmente, de Gillo Dorfles, quando trata da releitura do *barroco definido* pelos outros autores.

Num desenvolvimento crítico, Calabrese (2008) destaca a diferença da compreensão do *barroco histórico* e das construções semânticas dos críticos de arte. Tais construções resultaram nas percepções abstratas das diferenças entre *clássico/barroco*. Diferenças que aparecem manifestadas num *barroco* traduzido por *figuras* e identificadas nas representações estéticas. A partir dessa distinção, Calabrese estende o seu estudo às categorias de *valor*, ao perceber haver certa inversão de construções de valores, atribuídos às manifestações discursivas do barroco ao longo da história. Daí, os conceitos da *estética da repetição* são tratados detalhadamente por Calabrese até o momento no qual ele constrói correspondências às manifestações de formas estéticas contemporâneas. Com isso, ele chega a construir entendimentos da estética num conceito de fenômenos mistos: instabilidade e metamorfoses encontradas nos temas e figuras representadas nas produções televisivas, cinema, literatura, música, publicidade e outras variabilidades representadas nos *comportamentos bimodais* (Calabrese, 2008, pp. 119-125). Isto, quando as figuras, estruturas textuais e comportamentos de consumo são coincidentes como objetos *neobarrocos*.

Apreendemos alguns momentos de investigação da tese *Semiótica da agudeza: Da negação da euforia barroca ao objeto poético fluido do final do século XX* de Carolina Tomasi (2014), pelo fato

de essa autora tratar a poética do *barroco*, arte seiscentista e neobarroco. Apesar de ela se basear na semiótica tensiva, procuramos apoio nos momentos em que elucida a construção semântica do barroco e a influência da noção de Wölfflin ao longo da investigação. Vejamos:

Tomasi (2014) buscou demonstrar que o fazer artístico dos seiscentistas (considerado como *barroco*) orientava-se por um tipo de “razão poética” e não puramente pela irracionalidade. Para tratar da poética do barroco e mais ainda, do que foi considerado como *neobarroco* no final do século XX, Tomasi parte de uma espécie de percurso histórico da construção semântica e artística do *barroco*, apoiando-se na semiótica tensiva. De início, Tomasi baseia-se em Sarduy (1979) e salienta o quanto a ambiguidade do *barroco* amplificou-se desde seu primeiro entendimento até sua difusão semântica qualitativa, esta por muitas vezes mostrou-se disfórica. O conceito negativo também advém do termo espanhol “barrueco”, utilizado para identificar uma pérola de forma irregular (Tomasi, 2014, p. 25).

Essa autora observa a difusão da expressão da metáfora “pérola irregular” nos estudos literários (cf. Proença Filho, 1989; Silveira, 1987; Sarduy, 1979; Aguiar & Silva, 1976; Coutinho, 1950, 2011; Moisés, 2000, 2011; Roncari, 2002) e percebe que “... as escolhas dos enunciadores não são neutras: a seleção da expressão pérola irregular denuncia uma visão do barroco marcada pela disforia” (Tomasi, 2014, p. 53). Ela entende que o problema da construção de valores disfóricos partiu da própria base de atribuição do sinônimo da palavra “barroco”, que era visto como denominação taxinômica de “bizarro, extravagante, monstruoso”, fato que possibilitou a difusão do termo para outras áreas como no vocabulário da “... filosofia (pensamento barroco, argumentação barroca); no das artes (tela barroca, arquitetura barroca, música barroca, literatura barroca); no da *moda* (roupa barroca, cabelo barroco) etc.” (Tomasi, 2014, p. 28). Em suma, o termo barroco se difundiu como atribuição semântica nas diversas áreas de conhecimentos e tornou-se passível de construções de sentidos ambíguos ao ser relacionado às manifestações de expressões de linguagens distintas.

Ao investigar sobre a noção categórica da distinção entre as estéticas do *barroco* e do *clássico* de Wölfflin, Tomasi observa que após o estudo desse autor no final do século XIX, outros historiadores e críticos de arte na europa, Fritz Strich, Oscar Walzel, Hatzfeld, Josef Nadler, Wellek e Erich Auerbach, passaram a absorver esse pensamento formalista e estruturalista como base crítica da arte (Tomasi, 2014). Além de a influência da noção de Wölfflin ter contribuído num entendimento determinante na atribuição de características artísticas e de termos para os dois estilos pode, também, ter dificultado o reconhecimento do sentido poético da arte dos seiscentistas.

No entanto, vimos que na leitura da semiótica plástica do *look* de Coco Chanel de Jean-Maire Floch (2010), o problema da construção semântica e de rótulos (seja do estilo *barroco* ou seja do *clássico*) parece ter sido ultrapassado pelo fato de não se apoiar nas conotações como figuras

retóricas, bem conhecidas como “metonímias”³⁰, que se instituem num percurso, quer numa convenção de um tipo social, quer numa convenção metafórica. É válido sublinhar isso porque, se considerarmos as conotações e as metáforas das formas vestimentares como primeiro reconhecimento de sentido num plano de expressão, estaríamos fadados a determinações de valores antes mesmo de reconhecê-los na sua relação com o plano de conteúdo – percurso pelo qual é gerativo e progressivo, enquanto construção de sentido do discurso de moda.

Ao evidenciarmos o entendimento da noção da estética entre o *barroco/clássico* de Wölfflin (2000), reconhecemos que esse autor estabeleceu a relação de oposição entre esses estilos como base universal enquanto características visuais e, por conseguinte, atribuiu ao *barroco* a expressão de continuidade e evolução da arte renascentista (*clássica*). Wölfflin (2000, pp. 18-20) distingue de maneira categórica os dois estilos artísticos, os quais considerava como *clássico* e *barroco*, a partir da noção de oposição que se sobrepõe nas diferenças bipolares: linear (*clássico*) e pictórico (*barroco*); plano (*clássico*) e profundidade (*barroco*); forma fechada (*clássico*) e forma aberta (*barroco*); pluralidade (*clássico*) e unidade (*barroco*); clareza absoluta (*clássico*) e clareza relativa (*barroco*).

A seguir, observamos, também, que outras noções se contrapõem, de certa maneira, à dicotomia wölffliniana. Vejamos:

No artigo *Nachleben de Warburg* de Stefania Caliendo (1998), a autora diferencia os modos de percepções das artes visuais entre os historiadores Wölfflin e Warburg. Ela busca identificar os pontos de diferenças dos modelos de análises, entre esses dois autores, numa tentativa de revelar que nesse paralelo de ideias permitem especificar e delimitar os campos ideológicos de cada um deles. As diferentes noções são apresentadas por Caliendo (1998, p. 94) num esquema que demonstra lado a lado a síntese de ideias diferentes entre os dois historiadores. Essa autora percebe que a noção de Wölfflin parte das relações do plano de expressão entre as obras para organizar características de base; enquanto a noção de Warburg parte da relação entre o plano de expressão e de conteúdo, entendendo-se que não há “nenhuma unidade mínima” (*Aucune unité minimale*), por essa razão, se estabelece uma inter-relação indissociável, ou seja: “Se o método de Wölfflin é formal, isto é, semioticamente com base no nível de expressão das obras, para Warburg o entrelaçamento entre a expressão e o conteúdo é indissolúvel.”³¹

³⁰ Greimas e Courtés (2011, p. 311) entendem que num quadro de semântica discursiva, pode-se considerar a “metonímia” como metáfora “desviante”. No entanto, de acordo com C. Lévi-Strauss, esses autores alertam que não podemos deixar de considerar que trata-se de um pensamento mítico e que “... toda metonímia é de natureza metafórica” (Greimas & Courtés, 2011, p. 312), caso a ser estudado cuidadosamente quanto à substituição de equivalência semântica de um determinado universo.

³¹ “Si la méthode de Wölfflin est formelle, c’est-à-dire sémiotiquement fondée sur le niveau de l’expression des œuvres, pour Warburg l’entrelacement entre expression et contenu est indissoluble.” (Caliendo, 1998, p. 94)

Caliandro (1998, p. 95) entende que o modelo de Wölfflin garante a definição de um repertório semiótico de “configuração” codificada numa “gramática universal”, enquanto Warburg propõe a leitura de sistemas “work-in-process”, este apostando que *a priori* nenhuma unidade mínima permite articulação de sentido. Isso quer dizer que, Wölfflin, ao determinar uma “gramática” ou uma sintaxe de linguagem da arte, também fundamenta certa previsibilidade estrutural entre as obras. Para essa autora o problema da axiologia bipolar wölffliniana é que ela se estabelece nas relações fixas e determinadas como universais, o que impede de se perceber novas estruturas de relações, como sugere o modelo de Warburg.

Assim como Tomasi (2014), as colocações de Caliandro apontam para o modelo categórico de Wölfflin como uma diretriz da organização de base das características visuais que conduzem a elaboração de uma gramática universal, ou seja, não permite estabelecer outras relações para além das expressões estéticas definidas numa divisão bipolar.

Observamos que o modelo de Wölfflin chamou a atenção e conduziu a análise da semiótica visual e plástica de Jean-Marie Floch (2010), no entanto, não nos pareceu que o motivo da escolha desse modelo fosse para garantir a elaboração de uma “gramática universal”. Vejamos, então, como Jean-Maire Floch adequou essa lógica categórica.

Na segmentação da dimensão plástica do *look* de Coco Chanel, Floch identifica que os discursos vestimentares se aproximam da construção coerente da “visão clássica e visão barroca”³². Essa identificação partiu do entendimento de que a silhueta de Chanel se estrutura numa composição da “vision classique” (visão clássica) e que também possui traços particularizados da construção de elementos visuais do *barroco*, os quais transgridem a rigidez e a nitidez dos planos e formatos fechados. É nesse momento que Jean-Maire Floch deixa claro a adequação da noção de Wölfflin e estabelece que as cinco categorias visuais “linear vs. pictórico; planos vs. profundidade; forma fechada vs. forma aberta; multiplicidade vs. unidade; claridade vs. obscuridade” (cf. Floch, 2010, p. 120-126) podem ser relacionadas ao estabelecimento da manifestação da presença de elementos visuais representados na estrutura da silhueta de Chanel. Ao adequar a noção wölffliniana ele salienta que esse procedimento não implica na colocação de definições da arte ocidental dos séculos XVI e XVII, visto que a análise trata do entendimento dos elementos do *clássico* e do *barroco* representados como sistema semissimbólico nas formas vestimentares.

A partir do entendimento de que a presença de elementos do *clássico* e do *barroco* podem ser reconhecidos na mesma silhueta, Jean-Marie Floch (2010) considerou que a articulação coerente fosse entre a categoria semiótica de *continuidade* e de *descontinuidade*, e as relações de distinções entre

³² “Vision classique et vision baroque” (Floch, 2010, p. 120)

clássico/barroco. Nessa articulação puramente greimasiana, a categoria *contínuo/descontínuo*³³ aparece como procedimento metodológico na análise. Dessa maneira, Floch retoma um esquema semiótico, já elaborado anteriormente por ele, para trabalhar as relações entre a *expressão/conteúdo* planeadas entre os estilos *clássico/barroco* (Esquema 1):

Esquema 1: Relação de *expressão/conteúdo* entre o *clássico* e o *barroco*
Fonte: Jean-Marie Floch (2010, p. 126)

	«Visão» clássica		«Visão» barroca
Expressão	Não-continuidade	vs	Não-descontinuidade
Conteúdo	Não-descontinuidade		Não-continuidade

Este esquema semiótico permitiu a articulação das relações lado a lado da categoria do *plano de expressão* com a categoria de *plano de conteúdo*. Por outra parte permitiu, tanto para expressão como para o conteúdo, articulações entre a categoria *continuidade vs. descontinuidade*. Ou seja, para alcançar o inteligível e o sensível na leitura das formas plásticas e vestimentares do *look* de Chanel, com base na identificação da oposição (*clássico vs. barroco*), a análise do eixo sintagmático percorre pela relação entre os planos de expressões desses estilos, entendendo-se que é nessa relação que se estabelecem os sentidos de conteúdo regidos pela categoria semiótica de *continuidade e descontinuidade*.

Explicando, mais um pouco, como Jean-Marie Floch (2010, p. 127-128) trabalhou essas articulações do esquema semiótico podemos dizer que ele percebe que a categoria “não continuidade” da expressão do *clássico* do *look* de Chanel está relacionada a “descomposição”, “separação” e “delimitação” dos elementos da composição vestimentar; enquanto a “não-descontinuidade” do conteúdo *clássico* revela-se a partir do efeito de sentido da “permanência” e da “estabilidade”. Já a “não-descontinuidade” da expressão barroca, que se manifesta contrariamente ao *clássico*, privilegia o “prolongamento” e a “transgressão”, enquanto a “não-continuidade” do conteúdo *barroco* aponta para o sentido da relação entre o espaço e o tempo.

³³ Segundo Greimas e Courtés (cf. 2011, p. 98), a categoria *contínuo/descontínuo* não é definível e deve ser adequada de acordo com os procedimentos epistemológicos do método de análise. No entanto, esses autores entendem que antes da análise, toda grandeza semiótica deve ser considerada *contínua*, permitindo que a partir dela se construa unidades descontínuas ou discretas.

É importante perceber que nessa análise o *barroco* aparece de maneira global como categoria de oposição ao *look* de Coco Chanel e que é a partir desse entendimento de Jean-Marie Floch que se revela “A visão fundamentalmente clássica de Coco Chanel”³⁴. Em suma, além de entender como se estabelecia a lógica de sentido da visão clássica do *look* de Chanel no percurso da análise, este método permitiu entender também como ela transgredia, descompunha e reconstruía os padrões recorrentes dos discursos de moda hegemônicos da sua época (início do século XX).

No entanto, ao retomarmos e nos debruçarmos mais ainda na investigação de Tomasi (2014), a *semiótica tensiva*³⁵ investida por essa autora aparece como caminho metodológico distinto da semiótica greimasiana de Jean-Marie Floch. Essa distinção entre os métodos nos permitiu estabelecer a visão crítica de encaminhamentos e de adequações do modelo de leitura no percurso de análise do nosso *corpus* de trabalho. Vejamos como Tomasi entende o método de Jean-Marie Floch ao analisar a poética do objeto barroco e, simultaneamente, como se estabelecem a distinção entre a semiótica greimasiana e a semiótica tensiva.

1.4 DISTINÇÃO ENTRE O MÉTODO DE JEAN-MARIE FLOCH E DA SEMIÓTICA TENSIVA

O modo de ver a relação do plano de expressão (PE) e o plano de conteúdo (PC) de Warburg, como “indissolúvel”, tratada no trabalho de Caliandro (1998), se aproxima a noção da semiótica tensiva. Tomasi (2014), que também se apoia nessa semiótica, entende que no caso do *objeto barroco* a articulação entre os planos da “agudeza de ênfase de conteúdo” e da “agudeza de ênfase na expressão” dar-se num “... complexo articulado (*indivisível*) regido por oscilações tensivas de escolhas

³⁴ La vision fondamentalement classique du look Chanel (2010, p. 133)

³⁵ O estudo da semiótica tensiva, que teve início nas noções de Claude Zilberberg e depois por Jacques Fontanille, parte da reflexão crítica do quadrado semiótico e do percurso narrativo da semiótica greimasiana, buscando alcançar outras maneiras de percepções do sensível e inteligível. Como exemplo, está nas noções do que esses autores entendem por estados da alma (sensível) e das paixões nas relações narrativas do “ser” enquanto presença do sujeito. No entanto, Fontanille e Zilberberg (2001) admitiram que o postulado da semiótica tensiva não se trata da substituição do esquema canônico da semiótica greimasiana, pelo contrário, os estudos de Greimas serviram de base metodológica e reflexiva para outras linhas semióticas. Podemos sintetizar que a semiótica tensiva trata a articulação entre as grandezas semióticas, (extensidade e intensidade), permitindo o acesso à dimensão dos estados de presença entre objetos semióticos e suas formas de tensões, entendendo-se: “... i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade, ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra; ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção e qualificação para as grandezas que têm acesso ao campo da presença: pelo próprio fato de sua inserção nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada, primeiramente, em termos de intensidade e extensidade e, em seguida, em termos de subdimensões controladas por elas.” (Zilberberg, 2011, pp. 66-67)

da enunciação, anteriores à manifestação mais profundas, portanto” (2014, p. 77). Podemos observar que no trabalho de Tomasi a identificação da “*agudeza*”³⁶ do plano de expressão e de conteúdo do objeto barroco surge a partir do entendimento das experiências anteriores e históricas da “liberdade poética” dos artistas seiscentistas. Esse entendimento fundamenta-se na identificação do artifício de linguagem na “desproporção fantástica”³⁷ das artes seiscentistas do século XVI, que corrompe os traços rigorosamente miméticos do eixo *icástico* (expressão de manifestação da precisão e nitidez). Dessa maneira, numa relação tensiva³⁸ entre os eixos de intensidade e extensidade, essa autora opta por organizar “... os objetos estéticos segundo um *continuum* em que a *agudeza* de ênfase no conteúdo se aproxima mais do eixo icástico, mimético, e a *agudeza* de ênfase na expressão mais do eixo poético, da re-forma” (Tomasi, 2014, p. 76). Desse modo, ela entende que as *poesias agudas* são concebidas como linguagens que se constroem na relação entre os planos de expressão/conteúdo, entendendo-se a semiótica da *agudeza* como um jogo tensivo que acentua ora mais expressão, ora mais conteúdo. Sendo assim, para Tomasi, ao se fazer a leitura de vários objetos considerados ao longo da história da arte como “barroco”, haveria um duplo movimento das *agudezas*, ou seja, no enunciado poético manifesta-se a gradação tensiva entre os efeitos de *mais nitidez* ou de *mais fluidez*, ou os dois efeitos simultaneamente.

A possível manifestação do sentido de *irregularidade* que diferencia o *barroco* do *clássico* conduz Tomasi a reconhecer traços de diferenças entre os estilos. Vejamos o que ela afirmou:

Embora a expressão *pérola irregular* tenha nos dicionaristas e nas obras de críticos de barroco orientação negativa, o sentido de *irregularidade* no barroco, de um ponto de vista semiótico, pode ser visto euforicamente, porque se afasta do contrato puramente mimético vigente; as obras dos seiscentos buscam um novo efeito, o estético do maravilhamento. É a *agudeza*, ainda com suas regras discretas, aristotélicas, que liberta o enunciado da *mimesis* rigorosa, promovendo um efeito de êxtase; e é esse efeito que os sujeitos destinados e orientados pelo classicismo refutavam e chamavam irregular. (Tomasi, 2014, p. 55)

³⁶ Tomasi (2014, p. 65) apoia-se na teoria do “sobrevir” e da “concessão” de Zilberberg (2006, 2011) da semiótica tensiva, para identificar a *agudeza* na poética do “barroco”. Todavia, ela percebe que o acontecimento do maravilhamento provocado pela *agudeza* não é apenas verificado exclusivamente na poética da literatura, mas, também, na poética visual, por exemplo.

³⁷ “Pela definição, a desproporção fantástica possui uma cifra de acentuação, de vivificação, suscitando nos enunciados um efeito de prodígio, de surpresa, ‘de extraordinário’.” (Tomasi, 2014, p. 75)

³⁸ O modelo da semiótica tensiva busca perceber num jogo tensivo de relações entre as grandezas semióticas, o gradiente de *mais* ou de *menos* intensidade e entre o plano de expressão e de conteúdo.

Entendemos que nessa citação revela-se, de certa maneira, o contrato de efeito do barroco (fluído) que corrompe e se diferencia da orientação do eixo mimético icástico³⁹ do classicismo (regido pela expressão imanente do rigor e da nitidez).

Para exemplificar a *agudeza* de modo figurativo, Tomasi apreende a explicação do polonês Metteo Sarbiewski (cf. Snyder, 2007) que fez analogia da formação do vértice do triângulo isósceles a partir do encontro das linhas. Nessa analogia a agudeza aparece figuratizada no vértice e, a partir dele, Sarbiewski entende como o discurso de convergência e de desacordos lógicos ou uma “concordância discordante ou uma discordância concordante” (citado em Tomasi, 2014, p. 91); ou seja, ambas as linhas estão distantes, mas partem da mesma base, juntam-se e se coincidem num discurso do acordo e desacordo. Nesse caso, Tomasi observa que embora um lado da figura esteja em desacordo com o outro, une-se ao outro lado, completando-se os dois lados no vértice do triângulo. O vértice seria, então, um ponto de convergência onde o acordo e desacordo coincidem. A partir desse entendimento, ao se referir ao *classicismo*, essa autora toma o exemplo de duas linhas paralelas que nunca se encontram; “... ou seja, figuras discursivas que se aproximam, mas que não se chocam semanticamente” (Tomasi, 2014, p. 94).

Ao relacionar a noção de efeitos da agudeza, essa autora explica que “A estratégia aguda funcionaria como uma espécie de *escuro/claro estrutural*, brotando o objeto poético do jogo de *sombra e luz*: uma obscuridade *rápida sensível* e um clarão *lento* inteligível, que apreende e deleita o sujeito da enunciação” (Tomasi, 2014, p. 91). Em suma, vemos que a semiótica tensiva atribui abstrações de intensidades para articular as relações entre os elementos de expressões, como no exemplo do jogo de agudeza de *mais* ou de *menos* entre *escuro/claro*, *sombra/luz* e *obscuridade/clareza*. Evidentemente esse entendimento distingue-se da semiótica plástica de Jean-Marie Floch.

Como já demonstramos, a semiótica visual e plástica que Jean-Marie Floch empreende atribui as variações das diferenças estéticas nos conceitos de oposição entre a *descontinuidade/continuidade* e *não-descontinuidade/não-continuidade* do *barroco/clássico*. No entanto, o modo de Floch articular a relação entre o clássico e o barroco é refutado por Tomasi (2014), por entender tratar-se de uma relação de *oposição binária*; ao contrário da semiótica tensiva que percebe os “objetos” semióticos na

³⁹ *Ícástico* é um adjetivo de origem grega: “eikastikos”, que representa a eficiência fidedigna e sem artifícios de um modelo, tornando-se icônico enquanto fundamento de representação. Essa noção tornou-se conhecida na teoria de Aristóteles e no estabelecimento da noção de *mimesis*, esta distingue dois tipos: as mimeses *icásticas*, que são cópias fiéis de um modelo, e as *fantásticas* (*phantasmata*) são cópias ilusórias que alteram a reprodução do modelo (cf. Hansen, 1978).

relação da *dependência*⁴⁰ paradigmática e sintagmática na estrutura da relação tensiva, que é um dos princípios de base dessa semiótica. Desse modo, essa autora considera:

Nossa posição não é propriamente binarista, porque entendemos tratar-se de relação de dependência e não de oposição (vs.), ou seja, entendemos a descontinuidade de Floch em termos de fluidez, bem como a continuidade em termos de nitidez. Não há antitetismo nos objetos, mas uma gradação tensiva provocada por uma operação de agudeza que manifesta no enunciado poético os efeitos de mais nitidez ou de mais fluidez ou ainda, uma concomitância de ambos os efeitos... (Tomasi, 2014, pp. 77-78)

Em resumo, enquanto Jean-Marie Floch (2010) parte da identificação da oposição entre as expressões plásticas dos estilos *clássico/barroco*, para perceber a construção dos efeitos de sentidos (sensível e poético), manifestados entre a categoria semiótica de *continuidade* e, por outro lado, a de *descontinuidade*; Tomasi identifica no barroco a “... agudeza que manifesta no enunciado poético os efeitos de *mais* nitidez ou de *mais* fluidez ou ainda, uma concomitância de ambos os efeitos ...” (2014, p. 78)⁴¹.

Embora esses dois modelos semióticos apoiem-se em Greimas, eles possuem pertinências próprias. Mas, foi a partir dessas diferenças que levamos em consideração e que permitiram contribuir na construção dos entendimentos na tese de semiótica da moda.

Ao tratar das diferenças entre os modelos da semiótica greimasiana e a tensiva numa trajetória histórica do século XX; e, evidentemente, ao defender a proposta da semiótica tensiva, Fontanille e Zilberberg (2001) apontam como essas duas linhas de estudos se estabeleceram como princípios e modos de leituras diferentes. Vemos que essas diferenças aparecem, especialmente, nos modos de compreensões e de procedimentos das relações entre as grandezas semióticas:

A semiótica dos anos 90 não é nem exatamente a mesma, nem completamente outra, quando comparada à dos anos 70. Uma seria mais binarista, logicista, acrônica, mal concedendo um lugar ao sensível; a outra, mais uma semiótica das paixões, da intensidade, preferindo a

⁴⁰ A noção de “dependência” em que essa autora se apoia parte de entendimentos da semiótica tensiva (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 43; Zilberberg, 2011, pp. 15-16), entendendo-se como premissa geral para o reconhecimento da articulação entre as grandezas semióticas de intensidade e extensidade: “A dependência está no princípio mesmo da diferença paradigmática e a diferença dos modos de existência continua a operar na profundidade da sintaxe do discurso. Assim, as tensões sintáticas, cujos efeitos sensíveis são inegavelmente de ordem sintagmática, originam-se na recorrência entre as figuras de um mesmo paradigma (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 12)”. Isso quer dizer que na semiótica tensiva são consideradas todas as redes de relações paradigmáticas e sintagmáticas coextensivas ao discurso.

⁴¹ Esse modo de identificar a gradação de *mais* e *menos* na semiótica tensiva passa a ser reconhecido entre as dimensões de intensidade “[impactante vs. tênue]” e extensidade “[concentrado vs. difuso]” (Zilberberg, 2011, p. 67)”. É o método de perceber como essas gradações manifestam-se no plano de expressão e plano de conteúdo como forma de sentido e de presença.

dependência e a complexidade às diferenças meramente binárias. (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 11)

Não seria, no entanto, o nosso objetivo tentar discutir as diferenças entre os modos de trabalhos evocados, entendendo-se que no próprio âmbito do estabelecimento da semiótica tensiva, já foram bastante discutidas as noções que diferenciam essa semiótica do modelo canônico da semiótica greimasiana (cf. Fontanille & Zilberberg, 2001; Fontanille, 2001a, 2001b, 2007; Zilberberg, 2011). Procuramos, todavia, destacar as adequações ao propósito do nosso trabalho – que consiste em partir das correlações das diversas instâncias do exame da semiótica da moda no nosso *corpus* de trabalho – o microuniverso semântico do *Advanced Style* – para, então, demonstrar como foi possível articular um modo adequado de leitura e planeado ao design.

1.5 DA SEMIÓTICA AO DESIGN DE MODA

De acordo com as noções da semiótica greimasiana, todo microuniverso semântico se transforma e se processa nas complexidades⁴² de construções de sentidos. E, em cada microuniverso, podem ser reveladas as bases que regem os diferentes e semelhantes modos de valorizações do comportamento humano nos diversos percursos de ações dos sujeitos. A ação vestimentar de um sujeito é percebida, então, como ato da representação do seu corpo revestido.

No âmbito do exame de significações de comportamentos vestimentares a *semiótica* surge como ferramenta eficiente na identificação e interpretação de elementos significantes, capazes de responder as colocações de questões específicas do universo de sentido de moda.

Porém, é importante frisar que esta tese não se resume puramente a identificação da semiótica da moda de comportamentos vestimentares; mas, sobretudo, procura construir um

⁴² A atribuição de *complexidade* do microuniverso *Advanced Style* se deve as diferentes formas de linguagens significantes (textos visuais e verbais) de construção semântica, a partir das quais vários sujeitos se expressam e se representam em busca de valores vestimentares. Nesse quadro de complexidade, para construir percursos do conhecimento da significação, essas diferentes linguagens discursivas e narrativas tiveram que ser analisadas separadamente na estrutura de relação entre expressão/conteúdo, e depois confrontadas de modo que permitissem identificar afinidades da construção de sentido. Para Greimas e Courtés (2011, p. 78) a “coexistência dos contrários”, que deriva da estrutura elementar da significação, é “um problema árduo” na semiótica. No nosso trabalho essa dificuldade foi ultrapassada a ponto de podermos definir a estrutura elementar de complexidade do *Advanced Style*.

conhecimento factível, apoiado pelo sistema tipológico e de significações, e que a partir dele permita ser instaurada as relações essenciais entre a semiótica e a concepção do *design de moda*.

Também é válido sublinhar que quando falamos da inter-relação factível do conhecimento da semiótica da moda ao *design*, não nos referimos simplesmente a uma adaptação ou replicação dos trabalhos já citamos de Jean-Marie Floch (1995, 2003, 2010). Muito embora o método desse autor, nomeadamente dos trabalhos *La liberté et le maintien: Esthétique et éthique du «total look» de Chanel* (Floch, 2010) e *Êtes-vous arpenteur ou somnambule? – L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro* (Floch, 2003) sejam vistos como modelos do exame da semiótica da moda e da semiótica da ação, buscamos reconhecer no sistema de significações de ações vestimentares diretrizes que se estabelecem como plano de conhecimento para o *design de moda*. No entanto, essa decisão partiu muito especificamente da observação da estrutura desses dois trabalhos de Floch para entendermos até que ponto a teoria da semiótica se adequaria ao nosso caso.

Entendemos que no primeiro trabalho supracitado de Floch (2010) pareceu ser coerente ao que se refere a identificação das formas de significações da estética e da ética da moda de Chanel, ao percebermos que poderia contribuir no exame da semiótica figurativa e plástica das formas vestimentares. E, no segundo trabalho da elaboração tipológica de comportamentos dos utentes do metrô em Paris (Floch, 2003), o método de estruturação da semiótica da ação, poderia construir mecanismos fundamentais na identificação tipológica de comportamentos de moda.

Embora esses dois trabalhos colaborarem como a base de instrumentos no reconhecimento de semióticas diferentes (semiótica visual e semiótica da ação), que se mostram necessárias na complexidade de ações vestimentares; restava-nos uma lacuna, especialmente no modo de aplicação da semiótica da moda ao *design*. E para ultrapassarmos essa espécie de “vazio” no percurso do nosso trabalho, procuramos meios de adequar as especificidades intangíveis dos elementos de significações como formas de concepções do *design de moda*.

Primeiro buscamos refletir: *como as qualidades intangíveis de sentidos, valores e de significações de moda podem ser reconhecidas e aplicadas no design?*

A resposta a essa questão poderia nos levar a um tipo de procedimento imediato, *da semiótica ao design*, de modo que pudesse validar as representações das *formas de sentidos*. Mas, não se trata meramente da transferência mecânica de valores qualitativos das significações aos atributos materiais do *design*.

Hipoteticamente, ao articularmos as relações de sentidos e reconhecermos o sistema de significações, entendemos que isso não nos permitiria dizer que já tínhamos um modelo exequível de projeto e simplesmente transferir ao *design de moda* - num trajeto automático e de modo linear.

Certamente não poderíamos induzir os *designers* aos mesmos erros, que já são recorrentes, nas ações puramente intuitivas no design de artefatos de moda.

Indaga-se:

De que modo os sentidos, valores e significações vestimentares podem ser representados como formas qualitativas no design?

Qual seria o método capaz de traduzir ou transformar o que é intangível (valor) em exequível (tangível) na ação do design?

Faz parte da competência da teoria do design identificar e estabelecer sentidos aos artefatos?

É importante recordarmos que desde que os estudos dos métodos de concepção de projeto passaram a ser elaborados e evidenciados como fundamentais ao *design*, o direcionamento de soluções dos problemas e da criação de artefatos passaram a ser centrados na relação entre a forma material e a função – assim como o procedimento inspirado na noção estruturada de que *forma segue a função* da escola da Bauhaus (Alemanha, início da década 1920).

Da década de 1980 ao início do ano 2000, em outros estudos⁴³ contemporâneos do *design*, foram elaborados vários métodos de projetos de artefatos. Entretanto, a preocupação ainda estava centrada nos problemas ergonômicos, tecnológicos, socioculturais e nas funções práticas e estéticas, numa abrangência do design industrial ao atendimento às massas. Ao se tratar do *sentido* que o *design* pode construir como plano qualitativo no projeto, esse foi apenas indicado como relevância e não aparece como estudo aprofundado.

Vários outros entendimentos de conceitos do design em termos de comunicação, métodos e práticas, já foram bastante discutidos por diversos autores no século XX e ainda vem tomando acepções diferentes em diversas instituições de ensino. Nesse intento, destacamos um dos grandes pensadores do século XX, Vilém Flusser (1920-1991), nascido na cidade de Praga e que viveu e construiu boa parte da sua obra no Brasil entre 1940 e 1972. Flusser se dedicou amplamente no entendimento filosófico das imagens e dos artefatos, ao construir conhecimentos fundamentais do design e comunicação visual. A obra *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (Flusser, 2007), é uma compilação importante do trabalho de Flusser e foi organizado pelo historiador Rafael Cardoso. No prefácio dessa obra, Cardoso ressalta a relevância de reconhecer o entendimento da construção semântica dos artefatos como suportes e informação. Ele indaga que “Não existiria moda, nem estilo, nem qualquer tipo de variação da forma/aparência dos artefatos que

⁴³ (cf. Baxter, 2000; Bonsiepe, 2011; Jones, 1992; Löbach, 2001; Lupton & Philips, 2008; Margolin & Margolin, 2002; Seivewright, 2009; Zingale, 2008).

não fosse baseada em critérios estritos de operacionalidade” (Flusser 2007, p. 13). Esta indagação coloca em causa as diversas noções do senso comum e da teoria do design, quando se trata do problema da codificação do mundo, ou seja, dos sentidos dos artefactos. Quanto a isso, Flusser não foi nada inocente quando esmiuçou a construção dos conceitos do que é matéria, material, cultura imaterial, forma e sentido. Para explicar a complexidade do mundo codificado (ou em processo de codificação), ele elabora seu pensamento com cuidado:

Se “forma” for entendida como o oposto de “matéria”, então se pode falar de design “material”; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o “como” da matéria e a “matéria” for o “o quê” da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo *como* as formas aparecem.

Falar de design, no entanto, como algo situado entre o material e a “imaterialidade” não é totalmente sem sentido. (Flusser, 2007, p. 28)

Então, não cabe aqui explorarmos profundamente a teoria e a fenomenologia do design que se encontra (ainda) em contínua construção. No entanto, resta-nos trazer nosso entendimento sobre o modelo do design que é efetivamente praticado na Universidade de Aveiro de Portugal, de modo que permita elucidar como a relação entre a semiótica e o design tem destaque nesta tese.

Segundo Nuno Dias (2011, p. 59), na Universidade de Aveiro, o design foi percebido pelos professores Francisco Providência, Carlos Aguiar, João Branco e Vasco Branco (fundador do curso de Design de Aveiro), não apenas como atividade técnica, mas numa atividade cultural de carácter holístico. Como Francisco Providência (2001⁴⁴) sintetiza, o design é o “desenho de artefactos para interface cultural”. Neste quadro, em 2003, operou-se uma inédita fusão entre os dois ramos de especialização tradicionais do design (design de comunicação e design industrial) num curso único em Design em Aveiro, dando corpo a uma ideia de “design global”. Dias (2011) defende a abordagem e a noção do design como atividade de modo *transdisciplinar* e especifica os aspectos que estabelecem a ação do design num entendimento global de investigação. A ideia da relação *transdisciplinar* passa a ser percebida como vocação projetual. Essa tese é fundada, essencialmente, na temática da experiência e interação do “design global” (Dias, 2011, p. 59). Dias entende que tal dinâmica de investigação do design, estabelece-se na experiência das relações transdisciplinares como meio da percepção do campo projetual.

⁴⁴ PROVIDÊNCIA, Francisco and Lopes, Conceição. Desejo, Desenho, desígnio – A mediação lúdica nas estratégias de design ou na produção projectual de artefactos de interface cultural. Aveiro: 1º Encontro Luso-brasileiro de pesquisadores / investigadores de Design, 2001.

Esses entendimentos nos levaram a refletir que é de responsabilidade do designer estabelecer uma relação de diálogo com o universo semântico das pessoas e nas suas interações e experiências com sentidos, valores e objetos.

Então, não seria apenas de responsabilidade do designer a exploração dessa capacidade de abertura *transdisciplinar* de “compreender e intervir em novos domínios” e/ou a “capacidade de interpretar poeticamente o mundo” (Dias, 2011, p. 63).

Entendemos que a transdisciplinaridade está em reunir competências específicas no universo de investigação do design. E daí é que reafirmamos que a compreensão da construção qualitativa de valores do design de artefatos perpassa pelo domínio específico do conhecimento da semiótica, sem atribuir rótulos e nem entender o signo como definição prévia da construção de sentido.

Sobre a construção de sentido do *design* destacamos um trabalho bastante relevante *The semantic turn: A new foundation for design* de Klaus Krippendorff (2006). Esse autor debate a valorização da relação entre materialidade e imaterialidade (sentido) como elementos fundamentais para repensar o *design*. Ele introduz ideias a respeito da quebra de paradigmas dos modos de pensar e gerir a produção das “coisas” no mundo contemporâneo. Fala evidentemente dos novos paradigmas pelos quais o design está em confronto, depois de ter sido definido métodos projetuais estruturados, numa coerência entre a forma (matéria) e a função (imaterial) - congruência que parte do conceito da Bauhaus (1920). Esse modo racionalizado de configurar os artefatos conduzirá os designers a pensar o universo dos objetos de modo regular e previsível.

Krippendorff passou a defender que esses paradigmas do método do design estão em processos de mudanças ao analisar as possibilidades e circunstâncias de construções e transformações semânticas dos objetos. Daí é que esse autor sugere que a investigação do design não seja mais centrada no objeto da forma e da função, entendendo-se que o ser humano é capaz de responder as demandas e experiências que envolvem o sistema das relações de sentidos – ou seja, são capazes de enunciar as narrativas de ações no trajeto de construções de valores dos artefatos.

Essas são premissas que tratam de estudos da relação entre a materialidade e a imaterialidade do design que rompem com os paradigmas do funcionalismo ligado à prática de investigação do design. Krippendorff sugere, ainda, que só depois das mudanças dos paradigmas de métodos do passado serem contestados é que o *design* foi percebido como mediador de sentido.

Em resumo, a noção semântica entre o *design* e a cultura, numa ideia de reconstruções de sentidos entre sujeitos e artefatos, permite as possíveis interpretações das diversas transformações de formas de “uso” (numa acepção mais ampla da palavra: do sentido de uso do design). Krippendorff

(2000) constrói a noção de que o *design* de artefatos surge como *interface* no envolvimento das ações humanas.

A ideia de repensar a relação do intangível ao tangível do *design* parece ser simples, mas isso parte do estudo semântico que envolve a relação de valor figurativo do *artefato* e as formas de construções de sentidos. Consideramos, então, as ideias de *interface* de Krippendorff ao percebermos que as qualidades físicas dos artefatos só fazem sentido quando estas são reconhecidas e valorizadas pelas pessoas.

Em suma, quando nos referimos a significação como interpretação capaz de orientar o *design* de moda não mencionamos a tentativa de indicar elementos e materiais estéticos (cores, formatos, texturas, acabamentos etc.) a fim de ajustar ou renovar os aspectos físicos e da plasticidade dos artefatos. Trata-se essencialmente de perceber que a significação ou o sistema de significações se instituem como formas de representações e que, a partir delas, podem ser construídas circunstâncias que favoreçam o *design* na mediação de experiências das pessoas.

Entretanto, voltamos a refletir: *Como especificar e propor condições muito claras para que o design possa mediar as construções de valores qualitativos e eufóricos nas experiências das pessoas? E, Como garantir que essas experiências irão permitir construções de valores positivos?*

As colocações destas questões não são fáceis de responder, mas servem de alerta de que é necessário experiência e bom senso do analista na identificação das diferenças de manifestações de valores que possam representar tanto o sentido de formas qualitativa-positivas como negativas.

Para termos cautela nesse procedimento, Greimas e Courtés (2010, p. 456) alerta muito claramente que “o sentido é indefinível” quando não está articulado na estrutura do discurso. A definição do sentido só aparece inteligível numa manifestação que parte do percurso da atividade humana, seja de modo intencional, seja subjetiva ou arbitrada. As noções desses autores indicam que o sentido é carregado de consequências imprevisíveis e que as interpretações devem ser tratadas com atenção no exame da semiótica.

Daí é que se pode compreender a ideia de que os sentidos do *design* não se constroem puramente no manejo do material físico e estético e que não cabe aos *designers* tentarem buscar uma “fórmula da estética” do *design* para transformá-lo em algo de valor que se estabeleça de modo qualitativo e favorável.

Seria bem mais produtivo, antes da tentativa de identificar a constituição das diversas características físicas e estéticas dos artefatos, saber reconhecer muito bem as potencialidades de construções de sentidos que o design seja capaz de mediar, num entendimento relacionado às narrativas de ações dos sujeitos. Assim, o exame do universo de sentido do design de moda surge

como primeiro passo para se traçar um plano prospectivo de projeto, ou seja, planejar estratégias para o *design* como eixo mediador que seja eficiente nas instâncias de busca de valores pelas pessoas em cenários complexos.

Para Dijon De Moraes (2010a, p. 11) o caminho mais promissor para o reconhecimento de cenários complexos seria tratar o “*design* e a gestão da complexidade” a partir do modelo de “metaprojeto”. De Moraes (2010a, p. 25) diz-nos que “Por seu caráter abrangente e holístico o metaprojeto explora todas as potencialidades do *design*” ... No entanto, esse mesmo autor alerta:

..., mas não produz *output* como *modelo projetual único* e soluções técnicas preestabelecidas, mas um articulado e complexo sistema de conhecimentos prévios que serve de guia durante o processo projetual. Nesse sentido, o metaprojeto pode ser considerado, como diria a corrente italiana, como ‘projeto do projeto’ em que amplio o conceito para ‘*design* do *design*’. (De Moraes, 2010a, p. 25)

De fato, alguns autores italianos (Deni, 2008; Montanari, 2008; Proni, 2008; Trocchianesi, 2008; Zingale, 2008) vêm contribuindo com o desenvolvimento da ideia do “projeto do projeto” e, principalmente, na utilização dos instrumentos da semiótica de modo a conduzir ao reconhecimento do sistema de significações de cenários complexos. Como exemplos, destacamos os trabalhos de alguns desses autores:

- *Per una semiótica dell'azione progettuale* de Giampaolo Proni (2008), trata da relevância da sociosemiótica aplicada à análise de comportamentos sociais ao *design*, por oferecer instrumentos que podem intervir nas várias fases metaprojetuais;
- *La semiotica nel progetto* de Michela Deni (2008), sugere a aplicação dos métodos operativos entre a semiótica e o projeto. Para tratar do metaprojeto a autora utiliza o termo de projeto “semioassistito” (tradução para português “semio-assistido” ou “semioassistido”). Em seu trabalho, esse modo de entender o metaprojeto revela-se como a mesma ideia de um projeto assistido pelos mecanismos da sociosemiótica, assim como busca Proni (2008). No entanto, Deni deixa claro a distinção entre as duas disciplinas: a semiótica e o *design*. A semiótica serve como instrumento de leitura e o sentido que se constrói em torno do *design* é o objeto susceptível de análise;
- *Come disegnare un concetto: Il caso del packaging design* de Francesco Galofaro (2010), parte da reflexão da possibilidade da atuação integrada entre a semiótica e o projeto. Esse autor apresenta uma série de aspectos problemáticos relacionados à fragilidade do *briefing* utilizado no *marketing* e no *design*, como técnica para obtenção de informações relacionadas à

investigação na fase de pré-projeto, bem como aos problemas de construção de conceitos de *design*. Galofaro acredita que a semiótica pode intervir nas diversas etapas do projeto, ou seja, antes do projeto propriamente dito e durante o mesmo. A sua principal recomendação tem como base tornar a semiótica operatória ao *design*.

Proni (2010), em concordância com os autores que fazem parte da compilação dos artigos da obra *La semiótica e il progetto 2: Spazi, oggetti, interface*, no subcapítulo *Progettare il senso: Una semiotica della progettazione*, atribui o termo “semiodesign” quando se refere à assistência da semiótica ao *design*, entendendo-se como ação dentro do metaprojeto. Proni (2010, p. 20) explica que a “manipolazione del senso” (manipulação do sentido) parte da análise estruturada dos níveis semânticos de discursos para se perceber os valores sociais e comportamentais que implicam no uso de produtos e espaços. Para ele, *semiodesign* é um modo de investigação da semiótica no *design* que não mais se restringe aos exames de textos de comunicação de produtos, mas a todos os aspectos de significações em torno de produtos. É por essa razão que esse autor entende que as noções da semiótica foram desenvolvidas ao ponto de serem utilizadas como um conjunto de ferramentas e de guia no percurso metaprojetual. Por fim, Proni não hesita em admitir ainda que a semiótica é uma ferramenta que tem a capacidade de contribuir para outras disciplinas, como exemplos: a ergonomia (usabilidade), a arquitetura (espaço) e a sociologia (sociedade), afirmando que a semiótica é uma intervenção de tudo que há em torno das ações de projetos.

Em outras palavras o projetista necessita dessa interdisciplinaridade no procedimento da concepção de algum produto (material ou imaterial). Cabe entender que o percurso de inter-relação entre a semiótica e o design tem um alcance muito amplo no que se refere às inúmeras noções de modos de estruturação e de articulação no reconhecimento do sistema e processo de significação e, principalmente, onde esse processo se inicia, se complexifica e se estabelece como objeto semântico do *design*.

Por outro lado, numa perspectiva de ação que possa oferecer subsídios para concepção de projetos, é importante sublinhar que nem a semiótica nem o design possuem ferramentas infalíveis para fornecer ao produto final um ou mais sentidos perfeitamente indiscutíveis e invariáveis. No entanto, competem a essas áreas contribuir como modo de orientação no processo de concepção do design. Quanto a isso, Proni (2010) afirma que não existe um modelo formal e definitivo que possa ser atribuído como processo de entendimento de *problemas de design*, ou seja, cada caso convoca um delineamento de projeto diferente.

Autores de outras nacionalidades e de outras áreas para além do *design*, também tratam da importância da semiótica como ferramenta fundamental para o reconhecimento do processo de significação na atuação da concepção de projetos. No trabalho *Vers une sémiotique stratégique du projet Urbain* de Isabel Marcos (2008), ela adequa a semiótica do espaço como caminho estratégico para o planejamento urbano, demonstrando que nesse percurso não pode ser desprezada a dimensão da construção de sentidos nos determinados contextos socioculturais. Essa autora parte de exemplos de projetos de espaços urbanos como o museu de Bilbao (o projeto do Museu Guggenheim de Frank Gehry), o de Paris (os grandes projetos do Presidente Mitterrand) e o de Lisboa (o projeto da exposição internacional - Expo 98). Ela destaca como a semiótica aplicada ao projeto urbanístico permite elaborar uma ação estratégica que perpassa pelo ato de pensar ao ato de agir, ao especificar quatro passos estratégicos no processo de decisão: (i) *la spécification*; (ii) *la préconception*; e (iii) *la conception* e *la gestion du projet* – (tradução: especificação, preconcepção, concepção e gestão do projeto). Por fim, Marcos afirma que a interdisciplinaridade é o território da semiótica.

Percebe-se, então, que a articulação da semiótica ao projeto é uma relação exequível e inseparável em qualquer universo disciplinar da criação, a qual permite articular o significado à geração de conceitos e inovação.

Se De Moraes (2010a) alerta que o metaprojeto não é suficiente como modelo “projetual único” e vários autores já apostaram nas diversas maneiras de articular, adequar, aplicar e relacionar o saber semiótico ao projeto, esta tese procura experimentar um modo específico que possa empreender a relação recíproca entre esses dois saberes, sobretudo para contribuir no *design* de moda.

Os entendimentos aqui colocados impulsionaram a construção do percurso deste trabalho, direcionando-o à estruturação viável entre a semiótica e o design. Nesse trajeto a semiótica surge como participação efetiva na elaboração do sistema de significação para que seja possível definir um plano de orientação exequível ao *design* de moda.

Neste trabalho, para que essas ideias fossem adequadas de modo operacional, buscamos a semiótica greimasiana como instrumento fundamental para administrar e orquestrar a adequação dos elementos estruturantes do sistema e processos de significações ao *design* de moda.

1.6 ENCAMINHAMENTOS AO MÉTODO DE JEAN-MARIE FLOCH

Por entendermos que há semelhanças entre o objeto semiótico da análise de Jean-Marie Floch (2010) ao do nosso estudo, procuramos refletir sobre as possibilidades de adequação do método desse autor na leitura do *Advanced Style*. Mas, não nos referimos simplesmente numa adaptação às referências dos trabalhos de Jean-Marie Floch (1995, 2003, 2010), os quais examinam a moda, *design*, *marketing*, comunicação e publicidade. Na área da semiótica do *design* destacamos, também, como exemplos os trabalhos desse autor: *A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado*⁴⁵ (Floch, 2014a); *La voie des logos – Le face-à-face des logos IBM et Apple* (Floch, 2014c); *La maison d'Épiqueure – Les désirs naturels et non nécessaires d'habitat* (Floch, 2014b); e *Le couteau du bricoleur – L'intelligence au bout de l'opinel* (Floch, 2014d).

A nossa persistência com o modelo de Jean-Marie Floch não quer dizer que acolhemos esse método como o mais adequado para o investimento da semiótica da moda, mas entendendo que a própria premissa da tradição semiótica não trata de um “modelo fechado e acabado” e sim, como um ponto de partida de investigação que implica reflexões, interpretações, adequações e encaminhamentos futuros. Por essa razão, o nosso trabalho não se apoia numa discussão aprofundada entre as vantagens da semiótica tensiva e da semiótica flochmaniana, mas estar como ponto de partida para nos colocarmos diante de uma semiótica possível de ser compreendida ao design, de modo subjacente, ao *design* de moda.

Os mecanismos de análise de Jean-Marie Floch constituem-se num modelo adequado que identifica e compara o sentido que é recorrente e isotópico. Ou seja, num nível categórico de percursos de construções de discursos de moda. Entendemos que esse caminho nos conduziria ao percurso do mais simples ao complexo e vice-versa. Mesmo assim, o investimento desse método mereceu ser revisto passo a passo, ser avaliado, discutido e acomodado (se possível adaptado a outras noções coerentes ao caso) no percurso das instâncias de análise do *Advanced Style* ao longo desta tese.

Ao retomarmos a noção do recorte categorial de Wölfflin adequado por Jean-Marie Floch procuramos também refletir:

⁴⁵ Publicação brasileira traduzida para o português [Floch, J.M. 2014. *A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado*. Galáxia: São Paulo, 14 (27), 21-47. <http://doi.org/10.1590/1982-25542014119610>].

Mesmo que o recorte categorial de Wölfflin seja reconhecido como base formalista estruturada, talvez pudesse contribuir numa primeira leitura na identificação das diferenças dos traços *eidético*, *topológico* e *cromático* que se constituem no conjunto de unidades de expressões vestimentares, no entanto, visto como modos de distinções puramente de elementos plásticos, numa aproximação ao modo *gestaltista*⁴⁶, e não numa atribuição de valores (disfórico e/ou eufórico) entre os estilos *clássico/barroco*. Não seria a partir da leitura da estrutura estética e plástica que se apreende a relação entre os elementos das unidades visuais; e, progressivamente, o reconhecimento dos efeitos e sentidos semissimbólicos, para entendermos as diferenças das manifestações de formas vestimentares? Ou seja, seria mais adequado primeiro, no nosso entendimento, investir na leitura que permitisse a identificação da relação visual dos elementos das unidades de expressões, respeitando-se cada tipo de categoria (formato, posição e cromatismo), para depois reorganizá-las de modo estruturado nas suas específicas relações de diferenças e semelhanças, buscando perceber, nas complexidades particularizadas, os efeitos de sentidos manifestados entre os planos de expressão/conteúdo.

Essas reflexões surgem de maneira pura e simplesmente por se considerar que a dicotomia wölffliniana pode auxiliar na instância de análise da semiótica plástica como modo de identificação das diferenças das unidades visuais, num ponto de vista *eidético* (formatos – fechado/aberto), das unidades *topológicas* (posições, simetrias, assimetrias e agrupamentos) e *cromáticas* (cores, opacidade, tonalidades, vibração e luzes); e não na implicação da atribuição de juízo de valor (principalmente de valor artístico⁴⁷) – entendendo-se que os valores apriorísticos são atribuições complexas e muitas vezes contraditórias.

⁴⁶ Os princípios da *gestalt* ou da concepção *gestaltist* aparecem no início do século XX, a partir dos estudos de Max Wertheimer (1880-1943), quando houve progressos na psicologia da área da percepção lógica e concreta. Ou seja, a teoria da *gestalt* não se preocupa com reflexões filosóficas da percepção das coisas, mas do efeito concreto da reunião de partes que é possível ser percebida numa cognição global. Essa noção parte do princípio de que a percepção é um fenômeno englobante e complexo da soma das partes mais elementares. Segundo King & Wertheimer (2005) a noção do raciocínio visual tem base em seis princípios: *semelhança, proximidade, continuidade, pregnância, fechamento e unidade*. Esses princípios de base são trabalhados na área da arte e percepção visual (cf. Arnheim, 1980) e na área do *design* (cf. Löbach, 2001; Lupton & Philips, 2008), entre outras linhas da psicologia da percepção.

⁴⁷ É importante salientar que ao buscarmos apoio nas noções de historiadores e críticos de arte para leitura de “objetos visuais”, não quer dizer que as formas vestimentares são expressões necessariamente do fazer artístico do *designer* ou do usuário que compõe peças de *design* na estrutura vestimentar. Existe polêmica no entendimento das manifestações visuais que se “aproximam” da construção do sentido da arte no discurso de moda, assim como da arte no *design*. Não trataremos dessa suposta aproximação de sentido que é subjetiva. Cabe aqui tratarmos da construção de discursos de moda num ponto de vista da constituição do sentido que

Ao considerarmos que a dicotomia entre *clássico/barroco* foi apenas adequada para atribuição das relações das diferenças e semelhanças plásticas das unidades de expressões. E para não haver qualquer compreensão equívoca da referência aos estilos artísticos, abstermos a atribuição de uso dos termos *clássico* ou *barroco* quando se referem à arte. Entretanto, utilizaremos esses termos apenas quando se fizerem necessárias as menções de referências teóricas mencionadas por outros autores. Essa tomada de decisão surgiu como atitude fundamental na trajetória da investigação, entendimento que nos levou a considerar como outros autores veem a construção semântica entre os estilos *clássico* e *barroco* e, principalmente, possibilitou que deixássemos (a propósito) lacunas para reflexões de qual semiótica seria adequada na leitura do universo de moda.

Com cautela, procuramos então não atribuir referências externas como os sinônimos de dicionários e das conotações de discursos de moda, se são *clássicos* ou *barrocos*. Não se trata da valorização do fazer artístico ou de beleza, mas das manifestações de enunciados de unidades vestimentares que se revelaram como impactos visuais discursivos e que puderam gerar *semioses* diferentes. Talvez poderíamos sugerir que as relações entre as unidades do conjunto X e o conjunto Y fossem “opostas” enquanto constituição estrutural de elementos plásticos, sem mesmo indicar que uma seja *barroca* e que a outra seja *clássica*. E ainda assim, identificaríamos relações de traços de diferenças e semelhanças entre os tipos de elementos plásticos da mesma categoria, mesmo que fosse a partir do reconhecimento de elementos explícitos como forma de presença, e implícitos, na forma de ausência. Assim, *a priori*, a leitura da dimensão plástica parte das estruturas visuais, não havendo necessidade de buscar correspondências nas conotações de valores estabelecidos pelas construções semânticas e estereotipadas entre o *clássico* e o *barroco*, ao longo do tempo.

Dessa maneira, ao tratarmos da semiótica *visual* e *plástica* como instâncias que inauguram o trajeto de investigação, entendemos que estas permitiriam também, além da percepção da construção de sentidos discursivos vestimentares, construir fundamentos de base a serem relacionados à *semiótica da ação* (elaboração da tipologia de comportamentos de moda que será demonstrada no *terceiro capítulo*). Isso quer dizer que a leitura da dimensão inteligível e sensível não é por si só como instância suficientemente acabada, por entendermos que as construções de sentidos das formas vestimentares aparecem manifestadas em outras semióticas. Ao optarmos pelo percurso da relação entre leituras semióticas do *Advanced Style*, entendemos que nessa trajetória surgem margens para reflexões e discussões do futuro da semiótica da moda.

parte da unidade da “forma” e as partes que a constituem, entendimento que se aproxima e é bastante conhecido no *design*, a *Gestalt* da percepção do objeto e a relação de suas partes.

A compreensão do *Advanced Style* como “microuniverso” semântico implicou na possibilidade do reconhecimento dos componentes semióticos numa relação de sentido da estrutura interna do conjunto de textos. De acordo com Greimas e Courtés (2011, p. 523), a noção de “microuniverso” é “considerada como um conceito que engloba e produz uma classe particular de discurso” que se opõe ao conceito de “universo”. Este último designa tudo o que existe no mundo na totalidade de significações. O *Advanced Style* pareceu ser um espaço operatório como um *microuniverso*, visto que as unidades estruturantes de sentidos (visual e verbal) podem constituir-se e revelar-se num sistema de significações. A ideia de “micro” que pode parecer um modo de “limitação” (que não é) não impossibilita a identificação da pluralidade de comportamentos que é inerente ao ser humano culturalizado pelos modelos de moda. Esse microuniverso semântico de textos se estabelece ainda como um “universo coletivo”, também definido por Greimas e Courtés (2011) como um domínio que corresponde a determinada “cultura” - condição pela qual pode ser afirmada a partir de comportamentos que pressupõem as relações entre os sujeitos, atores e a sociedade que estes representam. Mas, ao entendermos esse espaço como um “microuniverso”, ao mesmo tempo, reconhecemos a impossibilidade de descrevê-lo como um “universo” que compreenda todas as significações comportamentais do universo dos idosos no mundo. No entanto, se reconhecermos na estrutura de representações da semiótica da moda do *Advanced Style*, possíveis formas de transformações de comportamentos vestimentares, revelar-se-á um sistema de significações e, a partir dele, poderemos indicar a possibilidade de ocorrências semelhantes ou inversas em outros universos do envelhecimento.

1.7 DEFINIÇÃO DO PERCURSO DE LEITURA

O método de leitura de Jean-Marie Floch surge, nesta tese, como um caminho possível para se construir mecanismos na adequação da semiótica da moda ao *design*. No entanto, antes de qualquer coisa, temos de um lado o *analista* em *semiótica* e um *método* e, diante dele, os discursos de moda representados pelos textos visuais que evidentemente se constroem sob as bases das inter-relações de contratos culturais.

Isso nos faz recordar outro autor que trata de semiótica da cultura, por exemplo o russo Lotman (2013). Tomamos as palavras dele que diz com propriedade: “A semioticidade da moda se

manifesta, em particular, pelo fato de que ela sempre pressupõe um observador. O falante da linguagem de moda é um criador de informação nova, inesperada e incompreensível para o público.”⁴⁸

Seja de qualquer tipo de linguagem a leitura é um processo de apreensão perceptiva e interpretativa de algo reconhecível e, quando algo parece estranho e incompreensível, passa a ser aprendido apenas como forma de *substância do visível* ou do audível. É nessa reconstituição do reconhecível que se estabelece um processo primordial que é essencialmente a semiose – relação sintagmática que correlaciona o significante/significado (Saussure) ou a noção da relação expressão/conteúdo (Hjelmslev).

Tratamos, nesse caso, o exame dos discursos de moda com prudência. Existe uma diferença entre o leitor que experimenta métodos de exames de modo descomprometido com a ciência ao que se compromete com ela. O leitor comprometido com a ciência busca métodos de modo passível a validações. A nossa leitura seria, então, um compromisso científico a favor da semiótica e do *design*, mesmo que seja de caráter provisório (ao propormos a comprovação numa lógica de validação), representamos o pensamento positivista do “racionalismo crítico” de Karl Raimund Popper (cf. Lakatos, 1999; Popper, 1989, 2002).

A princípio, ao nos comprometermos com a semiótica de moda enquanto ciência, entendemos não haver caminho de saída senão a realização da leitura “metasemiótica”⁴⁹ que possa nos fornecer instrumentos para o desafio maior (se é que seja possível): realizar um exame de um universo que compreende ações de sujeitos coletivos (actantes em busca de objetos-valores), permeados de “ideologias”⁵⁰, num processo que entendemos como semiótico.

Entendemos que o não-comprometimento com os mecanismos de uma semiótica científica pode levar a uma leitura apressada das imagens significantes relacionadas a certas conotações, como exemplo “o preto é elegante” ou “o menos é mais”. Essas denominações qualitativas são recorrentes nas falas do senso comum no universo da moda e estão de tal maneira impregnadas na nossa

⁴⁸ “La semioticidad de la moda se manifiesta, en particular, en el hecho de que ella presupone siempre un observador. El hablante del lenguaje de la moda es un creador de información nueva, inesperada para el público e incomprensible para éste.” (Lotman, 2013, p. 114)

⁴⁹ Greimas e Courtés (2011, p. 310) distinguem a “metasemiótica” das “semióticas conotativas”. Estas seriam as não-científicas (segundo Hjelmslev trata-se de semiologia) e aquela, a científica (quando a semiótica-objeto trata da problemática da metalinguagem).

⁵⁰ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 253), uma “... ideologia se caracteriza então pelo estatuto atualizado dos valores que ela assume: a realização desses valores (isto é, a conjunção do sujeito com o objeto de valor) extingue, *ipso facto*, a ideologia enquanto tal.” De um ponto de vista semiótico o investimento de um “modelo ideológico” trata do entendimento das formas fundamentais de organização de universos de valores nas articulações sintagmáticas (processo semiótico). São valores que, contudo, compreendem as modalizações de um sujeito (individual ou coletivo) pelo *querer-ser* e pelo *querer-fazer*.

memória que podem se estabelecer na complexidade do nosso modo de reorganizar, estruturar e construir o sentido sobre as coisas.

Para termos um direcionamento coerente de análise do nosso *corpus* de trabalho, seguimos Greimas e Courtés (2011, p. 339) que alertam: “... dada a complexidade das relações estruturais de um objeto semiótico, nenhuma análise coerente seria possível, sem a distinção dos níveis de análise.” Por essa razão, devido a complexidade de diferentes formas de expressões do corpo revestido representadas no microuniverso *Advanced Style* (cerca de 125 fotografias), primeiramente partimos da análise do *nível discursivo* (mais superficial) para depois investirmos progressivamente nos *níveis narrativo e lógico-semântico*. Greimas e Courtés designam o “percurso gerativo” como a economia geral da teoria semiótica, entendendo que a:

... disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. (Greimas & Courtés, 2011, 232)

De modo estrutural, ao se construir o percurso gerativo de sentido, como pudemos perceber na citação “do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto”, os componentes semióticos revelam-se na relação de planos descritos como hierarquias os quais devem ser distintos como níveis de análise. Para Greimas e Courtés (2011), essa hierarquia é progressiva (crescente) e torna-se operatória como um eixo ou um “tronco” semiótico comum que é invariante, independentemente das linguagens de manifestações. O percurso gerativo, então, aparece como um quadro que é susceptível a comportar níveis de diferentes profundidades:

- (i) estruturas discursivas, que correspondem aos discursos completos e autônomos
- (ii) estruturas narrativas, que correspondem aos componentes modais virtualizantes, actualizantes e realizantes
- (iii) estruturas fundamentais, que correspondem às semióticas profundas e abstratas (sintaxe e semânticas elementares).

Podemos representar esse quadro hierárquico num percurso gerativo que parte do nível discursivo (mais superficial) ao percurso que parte do nível fundamental e abstrato, ou vice-versa (esquema 2):

Esquema 2: Percurso gerativo



Neste quadro do percurso gerativo, em cada nível de estrutura, o objeto semiótico é examinado a partir da relação de sintaxe e semântica os quais são articulados entre o plano de *expressão* e *conteúdo*. No caso específico das *estruturas discursivas* as quais tomamos como o primeiro nível de exame do *Advanced Style*, se estrutura nas figuras temáticas vestimentares; mas, essas só são representadas como textos semióticos ao serem relacionadas como plano de expressão no nível de manifestação.

Desse modo, os instrumentos da análise semiótica greimasiana nos permitiriam estruturar o primeiro plano de leitura e o sentido restrito do texto *Advanced Style* nas suas propriedades visuais, para depois procedermos a identificação dos percursos temáticos e figurativos, até chegarmos numa relação entre a semiótica figurativa e plástica. Esse procedimento implicar-se-á em duas operações metodológicas:

- Por um lado, o percurso analítico organiza-se partindo de: (a) nível discursivo – da figurativização à relação da dimensão plástica; (b) nível narrativo – numa relação do percurso de ações pragmáticas dos sujeitos; e (c) até às estruturas abstratas.
- Por outro lado, o *percurso gerativo*⁵¹ do sentido organiza-se do mais abstrato ao mais concreto, partindo dos níveis: fundamental, narrativo e discursivo.

⁵¹ Greimas e Courtés (2011, p. 232) designam o “percurso gerativo” como a economia geral da teoria semiótica entendendo-se a “... disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um ‘percurso’ que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.”

O elo fundamental entre estes dois percursos (inversos e complementares) torna possível a emergência progressiva do sentido do objeto de análise do *Advanced Style*. É evidente que em nosso exame esse percurso tem como base a semiótica de raiz greimasiana, a partir da qual Jean-Marie Floch (1985, 2003, 2010) apoia-se no seu trabalho. Sublinhamos também a necessidade de nos inspirarmos no método de segmentação de Floch devido a apresentação da complexidade do conjunto de textos do *Advanced Style*. A estruturação hierárquica dos elementos dos textos visuais surge como determinante para o exame articulado ao percurso gerativo e progressivo. Mas, no caso desta tese, para se reconhecer a articulação de sentidos que se institui no sistema de significações, faz-se necessário estabelecer também a estrutura entre as instâncias de leituras da *semiótica temática e figurativa*; da *semiótica visual e plástica*; e da *semiótica da ação* (cf. esquema 3).

Esquema 3: Construção do cenário de significações de moda do *Advanced Style*



Antes de iniciarmos a análise do nosso *corpus* de trabalho, com base na semiótica greimasiana de Jean-Marie Floch, colocamos uma questão:

- *O método da semiótica visual e plástica de Jean-Marie Floch seria adequado para leitura de semiótica da moda?*

Para responder a essa questão só existiu uma saída: partir para o exame da semiótica da moda do *corpus* de trabalho. Ao se revelarem as implicações pertinentes ao método investido, que fosse adequado avaliar e destacar os caminhos possíveis de adequações ao longo desta tese. Demonstrar-se-á, então, no *segundo capítulo*, como adequamos o método e as noções da semiótica greimasiana de Jean-Marie Floch, ao examinar o microuniverso semântico *Advanced Style*.

SEGUNDO CAPÍTULO



A tragédia da velhice não está em sermos velhos, mas sim em sermos novos.

Oscar Wilde

2 LEITURA SEMIÓTICA DO MICROUNIVERSO SEMÂNTICO ADVANCED STYLE

Procuramos perceber, ao longo deste segundo capítulo, como se estruturam os discursos vestimentares na representação temática e figurativa do corpo revestido e como eles se revelam diferentes estruturas de sentidos estéticos. A interpretação dos elementos estruturantes, representados pelo sistema de significação do microuniverso do *Advanced Style*, estabelece-se, então, na relação entre os métodos da *semiótica*, que nos conduz naturalmente, como veremos ao longo desta tese, à concepção inovadora do *design* de moda.

Num primeiro olhar, sobre o conjunto de textos visuais do livro *Advanced Style* (Cohen, 2012), pudemos perceber a variedade de expressões vestimentares de diversos estilos. Vislumbramos cores, luzes, formatos, acessórios⁵², estampas, gestos, olhares, sorrisos e posicionamentos do corpo. Este primeiro olhar não foi suficiente para perceber o que pretendem as mulheres representadas. Apenas pudemos perceber a multiplicidade de formas significantes e particulares da representação do corpo revestido e, a partir dessa primeira leitura, colocamos duas questões estruturantes desta investigação:

A diversidade de representações de modelos vestimentares do corpo revestido do Advanced Style pode ser considerada como a construção progressiva de transformações de tipos de comportamentos do vestir no cenário de envelhecimento?

Quais os sentidos produzidos nas ações de comportamentos vestimentares representados no universo semântico do Advanced Style?

Por conseguinte, diante da diversidade de estilos de composições vestimentares apresentada no livro, colocamos uma questão específica que nos permitiu refletir se existe algum sentido que se possa fazer relação a um certo número de recorrências de elementos de expressões do corpo revestido:

Nas diversas composições vestimentares do microuniverso do Advanced Style, existem recorrências em comum e semelhantes de elementos plásticos (cores e tonalidades; texturas; formatos, tamanhos e posições no corpo), estruturadas de modo que seja possível identificarmos as diferenças de construções do corpo revestido?

⁵² Referimo-nos aos acessórios como pulseiras, colares, óculos, chapéus, lenços, broches (“alfinetes” no português de Portugal) etc.

O conjunto de questões colocadas orientou a estruturação da segmentação⁵³ dos textos do microuniverso do *Advanced Style*. No entanto, de início, não procuramos saber os porquês daquelas mulheres representarem os respectivos modos de expressões do corpo revestido, mas de identificar as diferentes figuras de expressões e de sentido na construção da imagem do corpo revestido, para que pudéssemos construir bases fundamentais e elementares para percepção do sistema de significação.

Consideramos que esse microuniverso se apresenta numa diversidade de formas vestimentares que partem de discursos de moda, percebidos como discursos-objetos e representados pelas ações comportamentais de pessoas entre 50 e 100 anos. Entretanto, é importante deixar claro que ao buscarmos entender os sentidos dos *discursos de moda*, não tratamos propriamente do fenômeno moda⁵⁴, mas, de semiótica da moda. O reconhecimento dos discursos de moda fez parte da apreensão fundamental de sentidos que se instituem na estrutura de encadeamentos das diferenças e semelhanças. Essa estrutura se estabelece nas relações de oposições de sentidos, como eixos geradores, entre *permanências* e *transformações* vestimentares de moda.

2.1 SEMIÓTICA FIGURATIVA DE COMPORTAMENTOS VESTIMENTARES

De início, tomamos a *semiótica figurativa* para examinar se existe algum sentido a partir do qual se possa considerar como “permanência” e/ou “transformação” das formas vestimentares representadas no microuniverso do *Advanced Style*. O principal eixo da nossa reflexão foi o seguinte:

Como o microuniverso do Advanced Style se representa no percurso temático e figurativo de formas vestimentares, que partem de diversas referências culturais de discursos de moda e do universo do envelhecimento.

⁵³ Outros estudos experimentais foram realizados na investigação da tese para se empreender a compreensão da segmentação do espaço do *Advanced Style*. Os resultados foram apresentados no colóquio luso-brasileiro (2013 - Lisboa) e será publicado no artigo “O espaço da aparência do corpo no cenário “Advanced Style”: da segmentação dos estilos à elaboração tipológica do corpo-imagem”. (Dos Santos & Marcos)

⁵⁴ Neste trabalho interessa-nos, essencialmente, os discursos da moda e não a complexidade do fenômeno de moda no qual integra as relações entre os fatores dos macrossistemas (econômico, tecnológico, político etc.). Sobre o fenômeno sociocultural de moda e implicações de sua complexidade na era moderna pode ser investigado, por exemplo, na obra *L’Empire de l’éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes* do filósofo e sociólogo Gilles Lipovetsky (1987); e *Fashion, culture, and identity*, de Fred Davis (1994).

A publicação do livro “Advanced Style” é uma espécie de replicação de algumas imagens contidas no *blog*⁵⁵ (com o mesmo título do livro). Ao se folhear o livro, num primeiro momento de leitura, os enunciados parecem sinalizar uma proposição de atualização do projeto do corpo revestido de mulheres na fase do envelhecimento, que estão ali representadas como proposta do autor.

Na maioria das imagens, essas mulheres trajam roupas elaboradas numa composição estruturada de elementos significantes, estes figuratizados com criatividade singular. Tratam-se possivelmente de formas de construções da imagem do corpo que não correspondem às conotações de sentidos de antigos estereótipos de vestuários de pessoas “idosas”. Essas conotações foram construídas em diversas culturas no mundo, as quais se referem basicamente a expressão do modo do vestir: como exemplo da ponderação essencial de cores no uso dos marrons, dos castanhos, dos tons cinzas e do preto (como símbolo de luto); da manifestação do pudor a partir dos modos de cobrir partes do corpo; e na valorização da simplicidade de formas vestimentares para se obter maior conforto, desvalorizando os adornos demasiados.

Na introdução do livro o próprio autor sugere que os comportamentos particularizados e de estilos de moda dessas mulheres “desafiam” os estereótipos; e que, por esta razão, intitulam-nas de “Advanced Style” (estilo avançado):

As senhoras representadas nas fotografias desafiam os estereótipos correspondentes a idade e ao envelhecimento. Elas são jovens da mente e do espírito, se expressam através do estilo pessoal e da criatividade individual. A alma do *Estilo Avançado* não está vinculada a idade, ou até mesmo ao estilo, mas sim à celebração da vida.⁵⁶

O conjunto de textos do livro “Advanced Style” pode ser percebido como um cenário onde se apreendem as transformações e as significações de formas vestimentares de pessoas na fase do envelhecimento avançado, nomeadamente de velhice. Desse modo, o *Advanced Style* pode ser compreendido como um microuniverso semântico da representação vestimentar de pessoas “idosas” (ou seniores, assim como queiram chamá-las) que enunciam diferentes discursos do próprio corpo revestido.

Na análise da semiótica consideramos este livro como um conjunto de textos de sentidos de diferentes representações do corpo revestido: um universo de significação. Não foi só por se tratar de

⁵⁵ <http://advancedstyle.blogspot.com>

⁵⁶ “The ladies I photograph challenge stereotypical views on age and aging. They are youthful in mind and spirit and express themselves through personal style and individual creativity. The soul of *Advanced Style* is not bound to age, or even to style, but rather to the celebration of life. The fashion these women display is merely a reflection of the care and thought they put into every aspect of their lives.” (Cohen, 2012, p. 03)

manifestações vestimentares de mulheres no seu processo de envelhecimento; mas, também, pela diversidade de enunciados do *Advanced Style*.

Num primeiro momento pudemos perceber no conjunto de imagens de fotografias do livro a variedade de diferentes modelos vestimentares entre si, os quais apresentam diversos modos de composições vestimentares: alguns mais ponderados na quantidade e de tipos de adornos, enquanto outros mais variados e numerosos. Observou-se ainda que os modos de composições vestimentares (ponderados ou não) são configurados num cenário de comportamentos regidos pelas possíveis flexibilidades de se construir a imagem do corpo revestido e, ao mesmo tempo, de se reproduzir os discursos dos modismos.

Aparentemente, as modalizações da organização sintagmática do corpo revestido podem ser percebidas apenas como significantes do comportamento subjetivo, solitário e individual. Todavia, é um processo da inter-relação cognitiva da construção de valores entre os atores sociais e culturais.

Estávamos diante de um conjunto de expressões vestimentares consequentes da relação entre o comportamento individual e o coletivo. Entendemos que esses comportamentos de modelação do corpo revestido são instituídos como forma de o sujeito construir sua representação da existência do seu *ser* no espaço da cultura. Processo que se estabelece na relação⁵⁷ de sentido entre o que é individual e coletivo e que se processa nas ações mais ou menos involuntárias de tensão entre os valores dentro e fora da cultura, resultando numa manifestação estética que parece *ser* particularizada.

Esse aspecto “particularizado” da figura vestimentar é percebido como forma de *éthos* do enunciador que reside nas maneiras com as quais ele (o enunciador) constrói as expressões discursivas vestimentares. É importante replicar que não tem relação com certa subjetividade de um ator de carne e osso. Nesse estudo, a subjetividade que está intrínseca no processo de construção da expressão do corpo revestido não será trabalhada – compete-nos perceber as relações das representações dos sujeitos inseridos no universo de discursos de moda. “Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não por uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso” (Fiorin, 2012, p. 139).

Mesmo que o microuniverso do *Advanced Style* apresente particularidades e multiplicidade constituídas pela variedade de formas do vestir, pudemos observar certa relação de isotopia dos

⁵⁷ Sobre as relações de construções de sentidos entre um comportamento individual (atípico) e coletivo (comum), Lotman (2013, p. 14) diz-nos que certamente “... surge la posibilidad de que el comportamiento individual se convierta en ejemplo y norma para el común, y que el comportamiento común funcione como parámetro para evaluar el individual...” – [surge a possibilidade de que o comportamento individual se converta num exemplo e norma para o comum, e que o comportamento comum funcione como um parâmetro para avaliar o individual].

discursos de moda nas construções vestimentares de modo coletivo entre os sujeitos. Percebemos que seria vantajoso o investimento da elaboração de uma tipologia⁵⁸ de comportamentos em que pudéssemos identificar um sistema que parte de percursos isotópicos (sentidos de manifestações recorrentes entre as formas significantes de comportamentos) capaz de permitir a percepção mais específica e gerativa no processo de significação. Todavia, essa identificação e elaboração de um programa tipológico de comportamentos será demonstrada mais adiante, quando forem apresentadas as condições mínimas do reconhecimento de um programa narrativo percebido nos enunciados manifestados no *Advanced Style*.

Apresentar-se-á, então, o exame da *dimensão figurativa*; e passo a passo, demonstrar-se-á as relações entre a *dimensão figurativa* no exame da *dimensão plástica*, para identificarmos como se organizam os diferentes dispositivos semióticos a serem investidos na leitura das *formas de comportamentos vestimentares*.

2.1.1 REPETIÇÃO DA TEMÁTICA VESTIMENTAR NUM NÍVEL FIGURATIVO

O microuniverso do livro *Advanced Style* é qualitativamente de uma vasta riqueza figurativa e contempla isotopias que se entrelaçam na sua diversidade de diferentes estilos do vestir. De maneira geral esse microuniverso apresenta um conjunto de expressões da imagem do corpo revestido tão marcante, num primeiro olhar, que nos levou a crer que a *paixão* de se adornar antecede a essas criações.

Para entendermos com mais especificidade a diversidade temática num nível *figurativo*⁵⁹ que se estabelece no microuniverso do *Advanced Style*, fez-se necessário elaborar a *segmentação* (cf. Floch, 2010) de modo que permitisse a identificação da representação de elementos figurativos

⁵⁸O trabalho não se restringiu apenas em construir um sistema tipológico, mas sim na constituição de um projeto de descrição comportamental com base na relação significativa do corpo para conduzir estudos analíticos e reflexivos, a fim de se revelar um sistema de significação para o investimento no *design*. Estudos experimentais no percurso de investigação da tese foram realizados para entender a construção de tipologias de estilos vestimentares. Os resultados foram apresentados no artigo “Por uma tipologia de estilos: fronteiras da construção da aparência do corpo” (Dos Santos, 2013), publicado nos anais do 9º Colóquio de Moda – Fortaleza (Brasil).

⁵⁹ Segundo Greimas e Courtés (2011) o “figurativo” é empregado de acordo com uma relação de um conteúdo que corresponde ao nível de expressão, e isso inclui, num quadro discursivo, um componente temático e figurativo. “É igualmente nessa perspectiva que se entende por *percurso figurativo* um encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado. Esse encadeamento, fundamentado na associação das figuras – próprio de um universo cultural determinado.” (Greimas & Courtés, 2011, p. 213).

vestimentares. No entanto, a nossa adequação de segmentação aparece um pouco diferente do trabalho de Floch. Assim, adequamos a noção de *estética da repetição* de Omar Calabrese (2008) para identificarmos os elementos figurativos que se revelaram recorrentes nos discursos de moda.

Na concepção de semiótica da moda, a noção de Calabrese surge como lógica fundamental para que pudéssemos perceber, de certa maneira, o *percurso de repetição* vestimentar regido pelos universos da cultura de moda. Vejamos passo a passo como adequamos a segmentação às noções da estética da repetição temática num nível figurativo.

A princípio conjecturamos que o conjunto de expressões visuais que compreendem este microuniverso de textos, que é o *Advanced Style*, nos permitiria possíveis leituras dos caminhos percorridos nas ações comportamentais pelas mulheres; e que apesar de parecerem triviais, os hábitos de se adornar e se vestir, entendemos que é também um comportamento não “natural”, no qual se confunde com a subjetividade e a intenção dos sujeitos.

No conjunto visual, pôde-se perceber que a maioria das mulheres se apresenta em imagens fotográficas isoladas (excepto duas duplas de pessoas), ao passo que outras mulheres estão reservadamente apresentadas em várias imagens por capítulos como personagens em destaque. Quanto aos ambientes que retratam as imagens, na grande maioria, as mulheres estão representadas em espaços urbanos nas ruas, praças, parques e avenidas. O *Advanced Style* institui-se num conjunto de textos de enunciados figurativos de atores⁶⁰ em seus respectivos microespaços. Podemos considerar o conjunto de textos como um sistema de estrutura semântica, em suas relações sintáticas específicas que integram hierarquicamente as unidades, numa correspondência que homologa as relações entre o plano de *expressão* e de *conteúdo*.

A partir de cada conjunto de imagens pudemos reconhecer elementos figurativos de base como as representações do *corpo revestido* de cada senhora e dos ambientes *urbanos* onde elas se apresentam. Entre cada forma de representação se estabelecem os desmembramentos de isotopias particulares: (1) a figura⁶¹ do *Advanced Style* engloba a manifestação da dinâmica e a diversidade de

⁶⁰ O “ator” que aqui nos referimos não se trata propriamente de carne e osso o qual encarna uma personagem da dramaturgia. Num sentido semiótico, a representação do “ator” vai sendo percebido ao longo do exame das instâncias do percurso gerativo na modalização das ações dos sujeitos, ou seja, ele é figuratizado num papel temático a partir das suas ações, como exemplo: numa representação discursiva, um homem que pesca se figuratiza num *ator* e assim é denominado como um *pescador*. Então, na semiótica “... o ator é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva.” (Greimas & Courtés, 2011, p. 44)

⁶¹ Ao tratar do sentido da palavra “figura”, Greimas e Courtés (2011, p. 209) tomam a noção hjelmsleviana de que esse termo serve para designar os “não-signos”, entendendo-se que são unidades que constituem, quer o plano de expressão, quer o plano de conteúdo. Dessa maneira, cabe entender que as *figuras* se constituem como unidades mínimas na relação entre os dois planos expressão/conteúdo, estabelecendo-se como categorias figurativas. No entanto, em *semântica discursiva* o termo *figura* fica reservado “... somente às

discursos de /moda/; (2) a representação do corpo revestido das mulheres é a manifestação da /cultura/; e (3) o espaço urbano é a figura da manifestação do /coletivo/, e que possui uma função sintática na construção da passagem da esfera individual à representação coletiva dos sujeitos.

Como forma de representação da *cultura* do corpo revestido percebe-se que as mulheres do *Advanced Style* procuraram evitar os signos vestimentares que já possuíam uma carga simbólica de estereótipos disfóricos da relação do vestir o corpo no estado de velhice. Desse modo, podemos evidenciar, então, as recorrências de referências significantes de diversos universos diferentes:

- (i) padrões de modelos formais masculinos
- (ii) elementos estéticos da cultura oriental
- (iii) modelos vestimentares de discursos de moda das décadas de 1920 a 1950
- (iv) expressões vestimentares da contestação dos jovens do universo do anticultura *hippie* (década de 1960 nos E.U.A. e depois na moda das décadas de 1970 e 1980)
- (v) universo do antimoda *punk* (década de 1970, na Inglaterra e num discurso de moda global nas décadas de 1980 e 1990).

Essas referências constituem-se como o conjunto de indicativos da construção temática num nível figurativo do universo do *Advanced Style*. Trata-se do encadeamento de recorrências de manifestações de elementos significantes na composição dos vestuários dos atores do *Advanced Style* (os quais se apresentam em estado de valor sancionado), ou seja, o corpo revestido já realizado, indicando haver o que chamamos do “regime da repetição”.

Percebemos as repetições como recorrências de modelos temáticos e elementos significantes que partem de vários universos vestimentares de moda. Conjecturamos a possibilidade de que o programa virtualizante desses atores se processe em isotopia aos discursos de moda num “querer fazer semelhante a ...” ou no “não querer fazer igual a ...”, desenvolvendo-se em modos diferentes de se apresentar num *regime da repetição*.

A partir desse entendimento nos pareceu pertinente tomarmos as noções de alguns princípios da “estética da repetição” do trabalho *La era neobarroca* de Omar Calabrese (2008). Quando se refere a semiótica greimasiana em relação as formas de reconhecimento da repetição num nível discursivo, Calabrese (2008, p. 48) diz-nos que podemos encontrar formas de repetição de um modo “icônico estrito”, de um modo “temático” e de um modo “narrativo de superfície” (motivos recorrentes). Ele

figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano de expressão da semiótica natural (ou do mundo natural).” (Greimas & Courtés, 2011, p. 209)

afirma que os tipos de repetição destes três modos são manifestados na relação “... de posteriores classes, como um molde, quando possua repetição total, ou na reprodução, quando na mudança se oculta algo de alguma maneira”⁶².

Em efeito, se chamam repetições tanto as continuções das aventuras de uma personagem, como os percursos de histórias análogas, como os motivos ou os guiões-tipo; tanto o molde, como os *B-Westerns*, como os encontros ou as reaparições de fragmentos modelos da “velha aldeia texana” ... Digamos então que o conceito de repetição deve articular-se melhor segundo os parâmetros em jogo. Por outro lado, não poderíamos nem se quer falar de repetição, se não fosse declarado a rede de modelos com que analisamos os fenômenos, que precisamente, através daquela rede já se transformam, não em indivíduos localizados, e sim em estados de coisas abstratas utilizadas como amostras.⁶³

Calabrese (2008, pp. 44-47) propõe haver três tipos de modelos da repetição: (a) que se processa a partir da noção da indústria; (b) dos mecanismos estruturais da construção de textos; e (c) do consumo a partir da comunicação e suas variações. Vejamos:

- A primeira forma de *repetição* é seguida de uma matriz única da industrialização, que tem um sinônimo de estandardização – relativa à reprodução de objetos;
- A segunda origina-se do mecanismo da *geração estrutural* estabelecida na relação entre um texto ou mais textos. Segundo Calabrese esse tipo de repetição provém de duas fórmulas: “... a variação de um idêntico e a identidade de vários diversos”⁶⁴;
- A terceira forma de repetição assume uma condição na esfera do consumo, caracterizada como um espaço rotineiro de criação de situações e demanda de continuidade, definido por Umberto Eco (citado por Calabrese, 2008, pp. 50-51) como comportamento “consolatorio” (consolatório).

O *regime da repetição*, identificado no *Advanced Style*, se mostrou num encadeamento de reproduções de modelos de figuras temáticas manifestadas no corpo revestido, regime que se

⁶² “... de ulteriores clases, como el *molde*, cuando haya repetición total, o la *reproducción*, cuando, en cambio, se omita algún modo”. (Calabrese, 2008, p. 49)

⁶³ “En efecto, se llaman repeticiones tanto las continuaciones de las aventuras de un personaje, como los recorridos de historias análogas, como los motivos o los guiones-tipo; tanto los moldes, como los *B-Westerns*, como las citas o las reapariciones de fragmentos estándar como ‘vieja aldea tejana’... Digamos entonces que el concepto de repetición debe articularse mejor según los parámetros en juego. Por otra parte, no se podría ni siquiera hablar de repetición, si no fuera declarado la red de modelos con que analizamos los fenómenos, que precisamente, a través de aquella red, se transforman ya no en individuos localizados, sino en estados de cosas abstractas utilizadas como muestras.” (Calabrese, 2008, p. 47)

⁶⁴ “... la variación de un idêntico y la identidad de varios diversos.” (Calabrese, 2008, p. 47)

aproxima da noção de algumas “fórmulas” de repetição da proposta de Calabrese. Entretanto, cabe ressaltar que nesse momento, abstraímos a visão de *neobarroco* que esse autor trata em seu trabalho e adequamos apenas na identificação puramente de figuras semelhantes e em comum que se repetem. Assim, nos apoiamos na noção da variação que parte de um modelo que tem a origem da indústria de moda, das referências de universos de estilos particularizados e de outras culturas.

Ainda de acordo com esse autor, entendemos que a repetição das formas vestimentares do *Advanced Style* se complexifica, tanto na repetição de uma matriz da industrialização (“variação de um idêntico”) como na instabilidade que parte da “identidade de vários diversos”. A partir dessas formas de repetições pudemos delinear um modo *temático*, um modo *icônico* e um modo *narrativo de superfície* (motivos recorrentes), simultaneamente, dentro do universo do *Advanced Style*. Em outras palavras, o regime da *repetição* manifestado nas recorrências das formas vestimentares dos atores do *Advanced Style* passou a ser percebido pelo regimento das formas temáticas e icônicas, figuratizadas pelos comportamentos vestimentares sancionados pela moda que, de alguma maneira, altera ou acrescenta algo diferente numa transformação progressiva do discurso vestimentar.

Desse modo, pudemos perceber duas instâncias diferentes de repetição de discursos de moda no *Advanced Style*. A primeira é regida pela composição de elementos industriais seguindo a fórmula da “variação de um idêntico” (a exemplo dos padrões das peças vestimentares e de acessórios como bolsas, chapéus, adornos, óculos e etc.; da repetição de texturas, cores ou figuras imagéticas expressas pelas superfícies dos tecidos; e ainda da repetição de possíveis modelos de composições entre os elementos reproduzidos pela indústria de moda).

Todavia, mesmo que esses tipos de encadeamentos e variação tenham um fundamento em alguma origem, de algum modo se transformam em algum tipo de reprodução de composições singulares. Como exemplo de um pequeno recorte desse tipo de repetição no universo do *Advanced Style*, pudemos perceber o estabelecimento do percurso figurativo de *semelhanças* e de *continuidades* no encadeamento de enunciados significantes (cf. Quadro de ilustrações 1).

O segundo modo de repetição é regido pela “identidade de vários diversos”, que pode ser apresentado a partir de mais um recorte do *Advanced Style*, servindo como exemplo das composições de elementos que partem do universo da cultura étnica, de culturas urbanas lideradas pelos jovens e do *design* de inovação⁶⁵. Nesse exemplo pudemos reconhecer a *multiplicidade* de vários universos significantes de elementos e modelos vestimentares (cf. Quadro de ilustrações 2).

⁶⁵ O entendimento de *design de inovação* parte do reconhecimento da representação de expressões estéticas de produtos de moda que se diferenciam do comum. Esse entendimento se aproxima das noções de Gui Bonsiepe (cf. 2011, pp. 257-258) ao citar os tipos de inovações no *design* – a “inovação de *qualidade formal-estética*” (“quando se faz um redesign para atualizar os produtos já existentes”) e a inovação tratada no exemplo do

Ao identificarmos e organizarmos o *regime da repetição* de elementos significantes que partem de vários universos, reduzimos ao máximo os fenômenos constituídos nas manifestações do vestir e que são reconhecidos como “micros discursos” no *Advanced Style*. A compreensão desses tipos de repetições possibilitou isolar diferenças, semelhanças e recorrências, a fim de se perceber se há alguma lógica que possa permitir a construção de algum sentido numa *dimensão figurativa* desse microuniverso.

“design de tênis que define e promove novas tendências”; esta, o autor denomina como “inovação baseada nas tendências (trend-driven)”.

Quadro de ilustrações 1
Variações que partem de um elemento ou modelo idêntico.



Quadro de ilustrações 2

Variações que partem de elementos e de modelos de universos diversos.



2.1.2 DIVERSIDADE DE UNIVERSOS VESTIMENTARES DO ADVANCED STYLE

Enquanto semiótica figurativa, a *diversidade* do universo do *Advanced Style* revela-se ao se examinar a *tematização* recorrente das diversas fórmulas de repetições (que ora remetem às figuras dos modelos canônicos do vestir, ora remetem à possibilidade de “recriação” da imagem vestimentar).

Na *diversidade* de discursos vestimentares o *conteúdo* narrativo se estabelece na conquista de certa *liberdade* de escolha das mulheres apresentadas num cenário coletivo. É importante sublinhar que quando mencionamos a conquista de “certa liberdade” queremos dizer que não se trata da quebra de paradigmas vestimentares num sentido do universo mais amplo, mas da liberdade do poder de apresentação do corpo envelhecido e revestido, de maneira que não seja considerado pela sociedade e cultura como uma figura vestimentar determinada pela idade.

Percebemos que o estado do corpo envelhecido das mulheres não é exatamente um bloqueio na busca de valor do tipo de modelo vestimentar para constituir a imagem pessoal. Podemos demonstrar essa ideia na citação de uma das mulheres e do autor do livro *Advanced Style*:

Alguém me disse que eu iria ficar bem, mesmo em um saco de batatas. Estilo é sobretudo como você se comporta. Eu amo ser ativa, e eu acho que é o que me mantém jovem.⁶⁶

Estilos *vintages* são os favoritos entre o conjunto do *Advanced Style*, e Linda não é, definitivamente, nenhuma exceção. Ela usa seus *looks* inspirados nos anos 1930 - *looks* inspirados com uma sofisticação única para mulheres de uma certa idade.⁶⁷

A *liberdade*, então, afigura-se na diversidade de referências de composições de elementos significantes vestimentares (tanto das referências da própria cultura como da cultura oriental); na valorização dos discursos de moda do passado (século XX); nas expressões vestimentares implicitamente direcionadas aos jovens ou ao gênero masculino.

Ou seja, essa *liberdade* não está necessariamente relacionada ao conforto dos movimentos do corpo livre das limitações que proporcionam os excessos dos ornamentos vestimentares. O alcance da *liberdade* está representado concretamente nos tipos de produtos de *design* de moda, os quais são

⁶⁶ “Someone told me that I would even look good in a potato sack. Style is all about how you carry yourself. I love being active, and I think that is what keeps you young.” (Cohen, 2012, p. 213)

⁶⁷ “Vintage styles are a favorite among the Advanced Style set and Linda is definitely no exception. She wears her 1930s – inspired looks with a sophistication unique to women of a certain age.” (Cohen, 2012, p. 108)

adequados nas composições vestimentares dessas mulheres, independentemente se são direcionados aos gêneros, as fases de vida ou a determinadas culturas.

Ao observarmos que os vestuários de funções práticas e confortáveis não são as motivações principais nas escolhas vestimentares representadas nos elementos que se repetem e se transformam nas composições, entendemos que a diversidade indica a valorização de temáticas que aparecem na variedade das composições. As cores, texturas, formatos, tamanhos, volumes e acessórios nos vestuários se manifestam como modos de representações de referências paradigmáticas e temporais do universo da moda e ainda de outras culturas. São referências que parecem estar fora do *Advanced Style*. Mas, uma vez que essas referências se apresentam nesse microuniverso, passam a serem vistas como discursos que fazem parte desse microuniverso. Evidentemente, essas referências trazem consigo uma carga simbólica de outros discursos que são passíveis de se transformarem num sistema semissimbólico.

As mulheres do *Advanced Style* nos mostraram que vão mais além da simples liberdade do poder de escolha. É muito mais que isso. É um cenário que nos parece diverso pela variedade de referências e, ao mesmo tempo, as silhuetas das composições do corpo revestido das mulheres não se apoiam apenas pelos adornos criativos. Não só se estabelecem numa visão macro do sistema, mas nas relações específicas que partem de figura a figura de universos diferentes. Percebemos, então, que esse cenário é também constituído pelas representações significantes de dois universos, que ainda são percebidos como opostos, quando se trata do modo de se vestir na velhice:

- O universo do *design* de moda da juventude⁶⁸

⁶⁸ Na identificação dos universos que integram o *Advanced Style* alguns entendimentos surgiram como auxílio para o reconhecimento do que atribuímos como *universo do design de moda da juventude*. Antes de qualquer coisa, a OMS (Organização Mundial de Saúde) entende “juventude” como categoria social predominantemente etária – a adolescência entre 10 a 19 anos (*adolescents*). No entendimento da ONU, “jovens” (*youth*) são pessoas entre 15 e 24 anos, e na denominação dos “jovens adultos” (*young adults*) atribui-se a pessoas da faixa etária de 20 a 24 anos de idade. Essas são definições estritamente para fins políticos e econômicos os quais não cabem ao domínio da semiótica investida nesse trabalho. Todavia, ao aproximarmos um pouco do entendimento de Pierre Bourdieu (1980, p. 145), identificamos que ele trata a juventude como “unidade social” provida de “interesses em comum”. Esse autor destaca ainda que ao ser percebida pelas instituições a partir do recorte de *faixa etária*, a juventude pode ser manipulada pelo modelo hierárquico social. No nosso entendimento, essa *unidade social* é também passível de ser atribuída por denominações e conceitos imaginários (e muitas vezes com base em estereótipos). Isso quer dizer que atribuir “juventude” como entendimento da etapa de vida ou de grupo social, implica no reconhecimento de uma categoria “imaginada”, ou seja, ao entender que no imaginário cultural se constroem vários significados relacionados à *juventude* que evidentemente podem variar, tanto pela construção de significado da representação do grupo de pessoas pela faixa etária (de acordo com as definições das instituições) como pelos comportamentos entendidos como vanguarda. Desse modo, ao atribuímos aqui um determinado universo do *design* como representação figurativa do conjunto de elementos significantes de moda da *juventude*, pressupõe-se que deve existir a relação entre as *expressões* representadas pela imagem do *design* e o significado “jovem”. Seria, então, um

- O universo do *design* de inovação de moda

De fato, as saias curtas (minissaias) e os decotes; os *looks* que compõem vestidos, acessórios e botas (todos na cor preta); a “desconstrução” dos formatos de origens das túnicas orientais; os chapéus e acessórios que se diferenciam do padrão “comum” e que remetem ao *design* singular; as composições de cores opostas e as experimentações de tons vibrantes, entre outros tipos de composições que dão continuidade ou que são inversos aos modelos padrões, são figuras recorrentes de um universo da vanguarda e do *design* que nos parecem ser particularizados no *Advanced Style*.

A identificação de dois tipos de universos de modos de vestir das mulheres do *Advanced Style* permitiu o reconhecimento da recusa de antigos signos vestimentares, os quais, ao longo do tempo, foram estereotipados como formas vestimentares da “velhice”. Essas são evidências que colaboram com a construção de *valores* das atualizações vestimentares e o *sentido* das desconstruções de modelos fixos e determinantes à idade. Daí surgem como componentes da semiótica figurativa do *Advanced Style*:

- os *significantes* do *design* de moda da *juventude* (reproduzidos de maneira muito semelhante ao universo considerado de “moda jovem”)
- os *significantes* do *design* de *inovação* (produtos personalizados).

Ao identificarmos os componentes da semiótica figurativa do *Advanced Style* surgiu o interesse de compreendermos como os componentes se estabelecem num percurso de *figuratização*. Tomamos um exemplo simples de Greimas e Courtés (2011, p. 211) que demonstram o que entendem por *figuratização*. Para explicar o *percurso de figuratização* eles partem do ponto de vista do início de um “discurso-enunciado”, de um universo semântico qualquer, no qual o sujeito se apresenta disjunto⁶⁹

design que reúne um conjunto de elementos e conceitos estéticos, organizados a partir da lógica estratégica do marketing de moda, que visa seduzir o perfil entendido como “juventude” ou “jovem”. Sobre essas estratégias de marketing de moda podem ser consultadas as obras *marketing fashion* (Posner, 2011); *Marketing & moda* (Cobra, 2007); e *Marketing e comunicação em moda: uma realidade* (Caetano et al., 2011), por exemplo.

⁶⁹ Segundo Greimas e Courtés a “junção” é a relação que une o sujeito ao objeto, a “disjunção” revela a função da relação constitutiva dos enunciados de estado, que permitem-nos identificar a posição que o sujeito está para um objeto que não foi possuído. Nos procedimentos de segmentação, o termo *disjunção* é utilizado para denominar os critérios que permitem a introdução do descontínuo na continuidade sintagmática do discurso, (2011, p. 149), ou seja, procedimentos que irão permitir a identificação da relação do sujeito com o objeto-valor e que no percurso dessa relação poderão ser reveladas instâncias de “disjunção” de “junção” e/ou “conjunção” do sujeito ao objeto.

de um “objeto” (este posicionado como um alvo ou algo a ser alcançado), representado por esses dois autores pelo modelo:

$$S \cup O$$

O exemplo clássico de Greimas e Courtés indica que o objeto se encontra numa posição sintática num investimento susceptível de alcance de algum valor. Isso designa que “... um valor que é, por exemplo, o ‘poder’, ou seja, uma forma da modalidade do poder (fazer/ser)” (Greimas & Courtés, 2011, p. 211). Desse modo, a relação entre o sujeito e o objeto passa a ser representada da seguinte maneira:

$$S \cup O_v (\text{poder})$$

A trajetória desse discurso pode se desenvolver progressivamente num programa narrativo que consiste em “conjungir” o sujeito com o valor a que ele visa, ou seja, o sujeito assume um estatuto de valor que pode ser objetivo ou subjetivo (Greimas, 2014, pp. 31-59).

No mesmo exemplo da busca do sujeito pelo *poder*, agora investido na figura de um *automóvel*, Greimas e Courtés (2011, p. 211) explicam: “Dir-se-á que o discurso será figurativizado no momento em que o objeto sintático (O) receber um investimento semântico que permitirá ao enunciatário reconhecê-lo como uma **figura**, como um ‘automóvel’, por exemplo:”

$$S \cup O (\text{automóvel})_v (\text{poder})$$

Ou seja, o discurso que narra a busca do sujeito pode ser reconhecido pelo analista em semiótica como o *poder*, que a ele (o sujeito) permite manifestar-se a partir do *automóvel*, estabelecendo-se, então, num *discurso figurativo*. O automóvel passa a ser a forma de mediação de construção de valor do sujeito.

Ao reconhecermos o percurso de figuratização do *Advanced Style* no estabelecimento do *discurso figurativo*, entendemos que esse se deu nas relações de modalização do “corpo revestido” dos sujeitos com as figuras significantes dos dois universos: (i) *design da juventude* e (ii) *design de inovação*, entendendo-se que o *Advanced Style* fala simultaneamente de pelo menos duas “histórias” ou “discursos-enunciados” diferentes. Daí é que pudemos identificar que esses sujeitos (as mulheres)

representam-se como atores, num investimento semântico a partir do conjunto de elementos figurativos do “corpo revestido”. Nesse percurso, revelou-se os papéis de atores, respectivamente, representados pelos significados de dois universos significantes: “jovem” e “inovador”.

Podemos indicar que o *poder* manifestado a partir das formas vestimentares aparece implicitamente numa pressuposição da estrutura modal do */poder ser jovem/* e do */poder ser inovador/*. Dessa maneira, ao adequarmos na nossa investigação o modelo de apresentação do percurso figurativo de Greimas e Courtés (2011), temos:

$S \cup O$ (corpo revestido) \vee (jovem)

$S \cup O$ (corpo revestido) \vee (inovador)

Todavia, tomamos um exemplo simples de Greimas e Courtés mas, evidentemente, a procura de valor pelos sujeitos pode ser manifestada de maneiras muito variada, principalmente quando existem dois sujeitos em busca do mesmo objeto-valor, o que vai depender de uma série de implicações que podem aparecer descontínuas num discurso. No nosso caso, por uma parte, os atores revelaram-se numa busca coletiva de valores semelhantes e muito parecidos; por outra, diferentes, o que pressupõe que cada um deles percorreria por processos de modalizações distintos.

Ao se tratar da leitura do percurso da “busca” pelos valores vestimentares, que implicitamente possuem sentidos subjetivos e muito particularizados, poderíamos dizer que estes são identificados na semiótica greimasiana como valores fundamentais, e que são denominados num procedimento de “generalização”⁷⁰. Ou seja, os valores identificados não representam de modo preciso e definitivo, mas representam, *a priori*, uma visão indutiva do que há em comum entre os objetos para depois construir um entendimento dedutivo. Por essa razão, para um procedimento hipotético-dedutivo, faz-se necessário primeiro construir um “modelo” de generalização, de maneira que se permita estabelecer uma estrutura hierárquica mais extensiva, que é variável e não definitiva.

⁷⁰ De acordo com Hjelmslev (Greimas e Courtés: 2011, p. 227) percebe-se o “princípio de generalização” quando se trata do caso em que “... um objeto (O_1) possui uma dada propriedade e um outro objeto (O_2) tem essa mesma propriedade, mas também outras características ... colocando entre parênteses as determinações específicas de O_2 , aplicar ao segundo objeto a propriedade do primeiro.” A generalização é um procedimento indutivo que se pratica no reconhecimento das características dos objetos, mas, no entanto, apenas com vista à interpretação, ou seja, a generalização torna-se um “modelo” de interpretação, e, a partir dele, é que o percurso de análise estabelece-se por instâncias dedutivas.

Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 211) cada “história” pode ser contada de várias maneiras e admite-se que:

O estudo da *figuratividade* está apenas começando e toda conceituação apressada é, por isso, perigosa. A principal dificuldade reside no apriorismo implícito, segundo o qual todo sistema semiótico (literatura ou pintura, por exemplo) é uma ‘representação’ do mundo e comporta a iconicidade como dado primeiro.

Ao retomarmos o nosso exame da *dimensão figurativa*, pudemos perceber que os dois universos (*design de moda da juventude* e *design de inovação de moda*) revelaram-se como os *componentes de expressões* da semiótica figurativa do *Advanced Style* – interpretados como formas narrativas da *liberdade* e do *poder* de as mulheres parecerem “jovens” e “inovadoras”.

A busca pelos modelos vestimentares de vanguarda do universo de moda da juventude e pelo *design* inovador convocam a percepção das figuras constituintes da dimensão semiótica figurativa do *Advanced Style*. Dessa maneira, as formas significantes desses dois universos podem estar adequadamente relacionadas com os seus significados contrários: a *senectude* e a *obsolescência*. Trata-se da inversão entre a representação do universo de significantes e a oposição de seus significados. Vejamos:

/design de moda jovem/ vs. /senectude/

/obsolescência/ vs. /design de inovação/

A relação de inversão⁷¹ entre o universo de elementos *significantes* e *significados* dos modos de se vestir na velhice (modelos estabelecidos como adequados nas sociedades) representam os tipos de comportamentos que desempenham as mulheres no cenário do *Advanced Style*, regidos pela *liberdade* nas escolhas entre diversos tipos de universos e, de algum tipo de “transgressão”, na adaptação de modelos vestimentares que até então são percebidos como adequados ao universo dos “jovens”. Esse percurso explica as condições semióticas das formas vestimentares desse microuniverso que se estabelecem como componentes figurativos, constituindo-se como o sentido de *liberdade* e de *transgressão* dos modos de se vestir.

Assim, num percurso de tematização da *diversidade*, foi possível ser revelado os dispositivos semióticos que permitem perceber esse microuniverso como espaço de comportamentos de

⁷¹ Essa forma de inversão nos faz recordar do romance *The picture of Dorian Gray*, escrito no final do século XIX pelo dramaturgo Oscar Wilde. Nessa obra, a personagem Lorde Henry narra com ironia a relação de inversão de valores entre a juventude e a velhice: “A tragédia da velhice não está em sermos velhos, mas sim em sermos novos.” (Wilde, 2010, p. 274)

vanguardas regidos pela *liberdade* e, de *transgressão*, numa possível desconstrução de rótulos e padrões vestimentares adequados à idade.

Podemos, então, afirmar que numa dimensão figurativa o *Advanced Style* constitui-se na representação de atores nas suas ações vestimentares que enunciam o sentido da *liberdade* e da *transgressão*. Esse seria o principal argumento para se considerar que no percurso figurativo o *Advanced Style* manifesta-se na produção de dois sentidos:

- O discurso da *liberdade* na assunção de comportamentos vestimentares baseados em diversos universos significantes.
- O discurso da *transgressão* na desconstrução do sentido de adequação de modelos vestimentares relacionados com a idade.

Vimos que no investimento da *semiótica figurativa* o *Advanced Style* revela-se na representação do nível concreto e figurativo, servindo como dispositivo para explicar o sentido de comportamentos dos atores, ao assumir seus papéis de representações vestimentares. A partir desse momento, prosseguimos então para o exame da relação entre a *dimensão figurativa* e a *dimensão plástica*. Para isso, investimos numa *semiótica plástica*, inspirando-nos nos métodos das obras *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit* (1985) e *La liberté et le maintien: Esthétique et éthique du «total look» de Chanel* (2010) de Jean-Marie Floch.

Ao entendermos a leitura da *semiótica plástica* como uma instância que se relaciona à instância figurativa no exame do *Advanced Style*, antecipamos as colocações epistemológicas que implicam nos conceitos e métodos adequados a esta trajetória que, evidentemente, abre margens para outras colocações. Para iniciarmos a análise plástica, antes de tudo, fez-se necessário estruturar a segmentação dos elementos e unidades visuais, segundo o método flochmaniano, para que fosse possível visualizar, de maneira mais ou menos homogênea, o universo de diversidade das formas vestimentares do *Advanced Style*. Demonstrar-se-á como foi possível empreender a estrutura de segmentação dos elementos visuais e plásticos vestimentares.

2.2 SEMIÓTICA VISUAL E PLÁSTICA DAS FORMAS VESTIMENTARES

O procedimento do exame da *semiótica plástica* não seria possível sem que antes se construísse uma estrutura de organização e de segmentação, de modo que pudéssemos identificar certa homogeneidade dos textos do *Advanced Style*. Só a partir da estruturação de elementos recorrentes e comuns em cada unidade vestimentar, que foi possível dar seguimento com a análise da semiótica figurativa à semiótica plástica.

De um ponto de vista da macroestrutura do *design* do espaço, que comporta as fotografias do livro *Advanced Style*, foi inevitável perceber que nessa estrutura tão diversa, que apresenta vários tipos de composições vestimentares, não poderia coincidir uma organização da recorrência de *elementos plásticos* que pudessem ser reconhecidos de maneira mais ou menos uniforme.

Esse tipo de apresentação do livro pareceu-nos complexa pois tratava-se do total de 215 fotografias a serem cuidadosamente selecionadas e estruturadas, de maneira que permitissem uma leitura inteligível como “textos-recorrência”. De acordo com as noções de Jean-Marie Floch (1985), entendemos que, num primeiro momento de segmentação, deveríamos reconhecer as recorrências dos elementos plásticos, numa rede de relações entre as semelhanças e, por outro, as diferenças, para que fossem reveladas as *unidades significantes* – uma operação da relação de *sistemas de elementos* entre as qualidades visíveis e plásticas.

É evidente que esse tipo de entendimento e articulação do método da semiótica cabe ao analista. Desse modo, fez-se necessária a “reorganização” da “macroestrutura” de apresentação das fotografias agrupadas em quadros (cf. Anexos: Quadros de elementos plásticos e composições: 1a, 1b, 2a, 2b, 3, 4, 5, 6a, 6b, 7a, 7b, 8, 9a, 9b, 10, 11, 12, 13, 14 e 15). Os quadros estruturados mostraram um encadeamento de repetições de *elementos plásticos* que manifestam as semelhanças estéticas entre os tipos de composições (não só de peças dos vestuários, mas incluindo também os acessórios).

Assim, de maneira mais ou menos homogênea, foi possível perceber a relação de similaridade entre os *elementos plásticos* representados nas composições vestimentares. Tivemos a precaução de não forçar uma estruturação de coincidências, estabelecendo-se uma inter-relação entre as temáticas vestimentares do *Advanced Style*. Esse procedimento favoreceu a visualização de certa uniformidade discursiva das composições vestimentares que se apresentaram a partir de unidades de expressões, possibilitando posteriormente a identificação das diferenças.

De acordo com as categorias plásticas dos *formatos*, *cores* e *composições*, demonstrar-se-á a descrição da identificação das recorrências de elementos que aparecem repetidamente nos conjuntos das composições vestimentares:

Formatos

<i>formatos geométricos fechados das peças vestimentares</i>
<i>formatos geométricos fechados de acessórios e estampas</i>
<i>tamanhos: do curto ao comprido das peças vestimentares</i>
<i>formatos abertos e amplos das vestimentas</i>
<i>formatos orgânicos de texturas, estampas e acessórios</i>

Composições

<i>posições marcadas pelas peças vestimentares</i>
<i>simetrias de acessórios e elementos vestimentares</i>
<i>composições de formatos geométricos fechados e orgânicos</i>
<i>composições de preto e branco</i>
<i>composições de cores vibrantes</i>

Cores

<i>Preto</i>
<i>Branco</i>
<i>cores vibrantes</i>
<i>dos tons castanhos aos beges</i>

Até este momento, o trabalho de segmentação dos elementos visuais consistia-se na organização de conjuntos vestimentares, que partiram do reconhecimento de um certo número restrito de “microdiscursos” para que fosse possível isolar as semelhanças e as recorrências, objetivando-se a busca de algum sentido ali representado. Trata-se de recorrências expressivas de

elementos plásticos na composição de *looks*⁷² que aparecem repetidamente em cada quadro estruturado.

Esse procedimento metodológico serviu para identificação de *unidades estruturantes* nas suas particularidades que se estabelecem numa rede de relações entre as *oposições* dos elementos plásticos. A exemplo disso, podemos citar como oposições as relações entre:

- (a) cores “vibrantes” (cores “puras” e iluminadas) e cores “não vibrantes” (preto⁷³, cinza, azul marinho ou castanho)
- (b) efeitos imagéticos⁷⁴ de texturas e de planos dos tecidos
- (c) tipos de imagens expressas nas superfícies dos tecidos (imagens geométricas, formatos orgânicos em contrastes com o fundo do plano do tecido) e de tecidos lisos “sem expressão de imagens” (neutro)
- (d) formatos geométricos das peças vestimentares que produzem efeitos fechado/aberto e simétrico/assimétrico
- (e) volumes e tamanhos de peças vestimentares compridos/curtos

Essas foram as possíveis relações entre os elementos e unidades da plasticidade da estrutura vestimentar, entendendo-se que pode haver outras possibilidades de unidades de relações. O procedimento das relações de oposições entre as categorias de elementos vestimentares desempenha um papel fundamental na produção de sentido da semiótica plástica.

⁷² Jean-Marie Floch, em *La liberté et le maintien: esthétique et éthique du total look* (2010), utiliza o termo “look” ao se referir à composição de um estilo de expressão de moda. *Look* é uma palavra da língua inglesa, mas é utilizada em várias outras línguas, assim como na língua portuguesa, adequando-se ao que se quer dizer a composição total da imagem do corpo revestido (vestuários, acessórios, maquilagem, corte, penteado e cor dos cabelos). O uso desse termo pode ser também encontrado no *Dictionnaire du look: une nouvelle science du jeune* (Margerie, 2011).

⁷³ Embora o “preto” não seja percebido propriamente como “cor” e sim como a ausência de luz, neste estudo a pigmentação preta dos materiais é percebida enquanto “elemento plástico da cor” por seu efeito de luminosidade na composição entre claro/escuro, assim como outras cores que também contém alguma percentagem desse pigmento como os tons do azul-marinho, do cinza, do marrom, entre outros. Da mesma maneira aplica-se ao “branco”, percebido como luz, e nas suas variações de tons de acordo com a percentagem do pigmento preto.

⁷⁴ É evidente que não poderíamos perceber a “textura” a partir do toque na fotografia, pois se trata de uma imagem plana. Por essa razão, em nosso caso, entendemos “textura” enquanto elemento plástico visual da trama do tecido e de outros materiais que pode ser percebido a partir do efeito tridimensional na fotografia.

2.2.1 UNIDADES ESTRUTURANTES DAS FORMAS VESTIMENTARES

A complexidade da variedade de tipos de composições dos elementos vestimentares nos permitiu a identificação de três *unidades* estruturantes: *vestimentas*, *acessórios* e *composições*. Por um lado, as *vestimentas* e os *acessórios*, se estruturam nos microdiscursos de elementos plásticos; por outro, as *composições* constituem-se na relação entre aquelas duas primeiras. De acordo com a distribuição dessas unidades estruturantes pudemos elaborar uma constituição global da seguinte maneira:

1. *Vestimentas*

- 1.1 Formatos geométricos fechados/abertos e orgânicos das “peças”
- 1.2 Superfícies de texturas e de planos dos “tecidos”
- 1.3 Superfícies imagéticas dos “tecidos” e dos planos lisos “sem imagens” (neutro)
- 1.4 Cromatismo claro/escuro

2. *Acessórios*

- 2.1 Formatos geométricos “fechados” e abertos “orgânicos”
- 2.2 Superfícies de texturas e “planos”
- 2.3 Cromatismo claro/escuro

3. *Composições (entre peças vestimentares e entre vestuários e acessórios)*

- 3.1 *Simetria*
- 3.2 *Assimetria*
- 3.3 *Posições marcadas*

Buscamos, com isso, compreender, em cada “microestrutura” das unidades, os pontos de intersecções que se estabelecem nas condições dos efeitos de composições plásticas das vestimentas e acessórios (entre o claro e escuro, a cor vibrante e não vibrante, a textura e o plano, as imagens gráficas dos tecidos e sem imagens (neutro), do formato fechado e aberto, etc.).

Esse procedimento nos permitiu identificarmos os componentes *significantes* na construção do *plano de expressão*, evitando uma lexicalização⁷⁵ imediata de valores icônicos das composições vestimentares. No entanto, abstinemos nessa operação a relação caso a caso de cada perfil

⁷⁵ “Sendo toda linguagem uma rede relacional, pode-se designar pelo nome de *lexicalização* a atribuição de rótulos lexicais a esses pontos de intersecção das relações, que são os termos”. (Greimas & Courtés, 2011, p. 284)

particularizado das mulheres do *Advanced Style* por entendermos ser mais vantajoso investir numa percepção coletiva de expressões vestimentares do universo em estudo.

Ao observarmos as unidades vestimentares e suas possíveis composições foi inevitável pressupor que a escolha dos formatos e das disposições das peças nas suas qualidades visuais das cores, dos tons, das texturas e, inclusive, das sobreposições desses elementos, determina fundamentalmente os efeitos de sentidos de diferentes projetos do corpo revestido das mulheres do *Advanced Style*. Isso indica que o encadeamento de diferentes *formas vestimentares* desse microuniverso compreende um conjunto inteligível e sobretudo sensível, passível de ser compreendido como expressões de comportamentos do universo de envelhecimento.

Como já foi demonstrado, primeiramente realizamos uma espécie de desconstrução do modo de apresentação dos textos do livro *Advanced Style* para depois reorganizarmos⁷⁶ e estruturarmos de maneira que se possibilitasse empreender o exame da *dimensão plástica*. Assim, foi possível estabelecer a identificação das diferentes *unidades estruturantes de expressões vestimentares*. Pudemos perceber que o *Advanced Style* não está apenas constituído pela repetição de signos vestimentares, mas de unidades que possuem relações entre o plano de expressão e de conteúdo. Em nossa leitura foram considerados dois conjuntos de expressões diferentes:

- Por uma parte, um conjunto de *expressões vestimentares* que se define por certa *formalidade* colocada pela organização de silhuetas marcadas pelas estruturas de formatos planificados e de linhas retas, de comprimentos e aberturas de peças vestimentares que mostram sutilmente partes do corpo. A paleta de cores que vai dos tons escuros do preto, do azul-marinho, dos tons de cinza e dos castanhos que se desfazem em tonalidades tênues dos beges;
- Por outra parte, um conjunto de *expressões vestimentares* que se definem por certa *liberdade* da organização de estruturas de diversos formatos geométricos e orgânicos (compostos por elementos de vestuários e de acessórios sobrepostos); da profusão de texturas e de estampas, de cores vibrantes e de composições de efeitos contrastantes.

Esses dois modos de compor os vestuários pelas mulheres do *Advanced Style* puderam ser reconhecidos como *oposições de expressões*, destacadas a partir da leitura das *categorias visuais*

⁷⁶ Essa ação metodológica foi convocada pela própria complexidade e heterogeneidade de representações dos textos na totalidade do espaço do livro.

“topológica, eidética e cromática”. Vejamos como adequamos a noção de Greimas (1984) dessas categorias visuais nos dois conjuntos diferentes de expressões vestimentares do *Advanced Style*.

2.2.2 CATEGORIAS VISUAIS: TOPOLÓGICA, EIDÉTICA E CROMÁTICA

Em *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Greimas (1984, p. 17) atribuiu às categorias “topológica, cromática e eidética” as qualidades fundamentais em termos de categorias plásticas. Essas categorias servem como primeiro empreendimento na segmentação dos subconjuntos visuais a fim de se reconhecer a distinção das unidades elementares do plano de linguagem. Para explicar a relevância operativa da segmentação ao se considerar essas categorias, Greimas (1984) diz-nos que:

Desnecessário será dizer que o reconhecimento de categorias topológica, cromática e eidética que constituem o nível fundamental da forma do significante, não esgota a sua articulação: são apenas bases taxonômicas, suscetíveis de tornarem operacionais a análise desse plano da linguagem. Pois o procedimento da construção do objeto semiótico consistirá em determinar as combinações dessas unidades mínimas – que serão denominadas figuras plásticas – para reencontrar depois as configurações mais complexas ainda, confirmando assim o postulado geral segundo o qual toda a linguagem é em primeiro lugar uma hierarquia.⁷⁷

A identificação das diferenças que se estabelecem entre as características plásticas das unidades estruturantes e significantes dos vestuários, acessórios e das composições, nos permitiram analisar o plano de linguagem de cada modo de composição vestimentar. Essa operação metodológica possibilitou ainda identificar as composições entre as figuras plásticas na estrutura vestimentar. Demonstrar-se-á então como percebemos as categorias visuais “topológica, cromática e eidética” em cada modo das expressões vestimentares, as quais atribuímos *a priori* o estado de discursos da *formalidade* e da *liberdade*.

⁷⁷ “I va sans dire que la reconnaissance des catégories topologiques, chromatiques et eidétiques qui constituent le niveau fondamental de la forme du signifiant n’épuise pas son articulation: ce ne sont là que des bases taxinomiques, susceptibles de rendre opératoire l’analyse de ce plan du langage. Car la démarche de la construction de l’objet sémiotique consistera à déterminer des combinaisons de ces unités minimales – que l’on dénommera figures plastiques – pour retrouver ensuite des configurations plus complexe encore, confirmant ainsi le postulat général selon lequel tout langage est d’abord une hiérarchie.” (Greimas, 1984, p. 17)

2.2.2.1 DISCURSO DA FORMALIDADE

- Como categoria *eidética*, o primeiro conjunto de expressões vestimentares é percebido a partir da manifestação generalizada da linearidade representada pelos formatos geométricos fechados das peças (cf. Anexos: 1a e 1b – Quadros de formatos geométricos fechados). O efeito planar dos tecidos lisos potencializam a percepção dos planos marcados pelos formatos geométricos. Por um lado, o efeito geométrico fechado é obtido pelos formatos delineados e marcados e, por outro, pelos fechamentos das peças dos vestuários a partir de elementos como botões e *fecho-éclair*. Essas unidades de expressões são compreendidas como a base de padrões dos formatos vestimentares femininos, regidos pela continuidade da cultura de moda, desde o início de meados do século XX, como exemplo dos formatos retilíneos de vestidos, saias, calças e casacos. Na superfície dos tecidos das peças (cf. Anexos: 2a e 2b – Quadros de formatos geométricos fechados), podemos perceber a regularidade dos formatos geométricos das estampas, identificadas por desenhos simples e definidos pelos traços angulares (quadrados, losangos e retângulos). Essa base geométrica dá origem aos padrões de tipos de estampas xadrez, “risca de giz”, *pied-de-poule*, entre outros tipos com base nessa geometria.
- Numa visão *topológica* da estrutura dos vestuários, observou-se um tipo de composição baseada na disposição ordenada entre as peças “saia e blusa”, “calça e blusa”, “calça, blusa e casaco” ou “saia, blusa e casaco”. Esse tipo de estrutura produz um efeito de posicionamento das peças que marcam e dividem a partir dos formatos, numa disposição que separa a parte superior e inferior do corpo (cf. Anexos: 3 – Quadro de tamanhos das peças vestimentares e 4 – Quadro das posições marcadas). Ainda nesse mesmo tipo de composição, pudemos perceber um certo “jogo” de tamanhos entre o curto e o comprido das peças vestimentares. Não foi difícil identificar que essa estrutura se apresenta por certa regularidade e simetria, mesmo quando aparecem acessórios na composição (cf. Anexo: 5 – Quadro de composições simétricas). Nesse caso, a sobreposição de acessórios não perturba a base regular da composição, pelo contrário, os acessórios (chapéus, brincos, anéis, colares e pulseiras) harmonizam-se à organização vestimentar do corpo entre cada peça estruturada.
- Quanto ao *cromatismo*, pudemos pressupor a intenção de evitar cores vibrantes nas composições a partir das expressões de tons castanhos e terrosos, da dualidade entre o preto e o branco ou do preto (sem contrastes) e dos delicados matizes dos beges (cf. Anexos: 10 – Quadro do elemento cor, 12 – Quadro de composições de cores, 13 – Quadro de composições

cores e tons). O efeito de luz depende da escolha da composição de cores e da opacidade dos materiais, podendo provocar um resultado discreto que acalma e silencia a vibração dos matizes na totalidade da composição vestimentar.

2.2.2.2 DISCURSO DA LIBERDADE

- No segundo conjunto de *expressões vestimentares*, a categoria *eidética* pôde ser percebida a partir de dois tipos de microestruturas: as linhas de expressões que delineiam os formatos abertos e amplos das unidades de vestuários (cf. Anexos: 6a e 6b – Quadro de formatos geométricos abertos e amplos) e das manifestações de formatos de texturas e estampas orgânicas, e fechadas pelos formatos geométricos das peças dos vestuários (cf. Anexos: 7a e 7b – Quadro de formatos orgânicos). O primeiro tipo de expressão evita os formatos fechados, contidos e econômicos para se obter um efeito total e amplo do vestuário, enquanto o segundo tipo desconstrói o efeito marcado pela geometria fechada das peças, a partir de texturas e estampas de formatos orgânicos.
- De ponto de vista da categoria *topológica* as composições estruturadas pelas peças mistas, entre os formatos geométrico e orgânico, produzem um efeito confuso e de complexidade da composição da forma. Trata-se da construção de efeitos simultâneos de profundidade, de movimento e de ritmo⁷⁸ na composição vestimentar. Esse efeito não só é produzido pela variação de formatos, texturas e estampas, mas, igualmente, pelos volumes provocados nas dobras dos tecidos e da sobreposição de acessórios na totalidade da composição (cf. Anexos: 9a e 9b – Quadro de composição de formatos geométricos e orgânicos).
- Numa percepção que parte da categoria *cromática*, a intensidade das cores aparece nas expressões iluminadas do branco, vermelho abóbora, lilás, azul celeste, ou das cores cítricas (laranja, verde e amarelo). O efeito vibrante e dinâmico parte das composições contrastantes,

⁷⁸ Para Omar Calabrese o ritmo é um dos elementos da “estética da repetição” e que se constitui como elemento fundamental da estética “neobarroca”. O autor descreve que a estética *neobarroca* parte da “... variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético” (Calabrese, 2008, p. 60). Segundo Calabrese este último, o ritmo, é também visto por Wölfflin como componente fundamental da noção de movimento na escultura e na arquitetura barroca. Entretanto, Calabrese complementa que tanto a variação organizada, o policentrismo, a irregularidade e o “ritmo” são igualmente motivados: do ponto de vista histórico pelas “... consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales; desde el punto filosófico son el punto de llegada de algunas necesidades ideológicas, desde el punto de vista formal son componentes de un ‘universal’ barroco”. (Calabrese, 2008, p. 60)

como exemplo do amarelo composto com o laranja e o verde, o vermelho com o azul e, especialmente, nas composições que aparecem com mais de três cores, que se estabelecem numa espécie de “mosaico” de matizes, provocando o efeito de luzes em movimento (cf. Anexos: 14 – Quadro do elemento cor; 15 – Quadro de composições de cores).

A identificação das relações das categorias *eidética*, *topológica* e *cromática* serviu como primeiro investimento na segmentação dos subconjuntos visuais que se apresentam como recorrências de elementos de expressões nos dois modos diferentes do vestir das mulheres do *Advanced Style*, atribuídos como discursos da *formalidade* e da *liberdade*. Esse procedimento ainda não nos revela o sentido da plasticidade de cada tipo de discurso, mas permitiu identificar as relações imediatas das categorias visuais estruturadas nas formas vestimentares. Esse primeiro entendimento abrandava-nos a tentativa da construção de juízo de valor.

Para examinarmos a semiótica plástica das formas vestimentares do *Advanced Style*, propriamente e no reconhecimento da dimensão inteligível e sensível, fez-se necessário buscar a noção de estética adequada que pudesse servir como referência na identificação da presença de elementos plásticos nos dois modos diferentes do vestir, representados pelas estruturas visuais dos discursos da *formalidade* e da *liberdade*. A procura por uma noção estética não seria uma conduta arbitrada, mas com certo nível de coerência e legitimação científicas para o reconhecimento dos procedimentos estilísticos comparáveis às figuras dos discursos vestimentares.

Com o objetivo de empreendermos uma leitura mais profunda, que não se resumisse na identificação dos aspectos formais do visível, mas na construção de significação, tomamos as *unidades estruturantes* e as vocações *plásticas* que as constituem. Passamos, então, a percebê-las num percurso progressivo de sentido, numa relação entre *plano de expressão* e o *plano de conteúdo*, a fim de examinarmos a *dimensão sensível* do *Advanced Style*. Demonstrar-se-á, então, a leitura do sentido poético e plástico que emerge na relação entre expressão/conteúdo das formas vestimentares, ou seja, na afinidade entre o visível e o sensível do *Advanced Style*, assim como considera Jean-Marie Floch (1985).

Seria então o momento de procurar entender como se estabelece o sistema semissimbólico nas formas vestimentares. Vejamos na próxima subsecção (2.3) como realizamos o exame da dimensão do inteligível e do sensível dos dois modos do vestir das mulheres do *Advanced Style*, e como esse microuniverso de discursos de moda transforma-se, progressivamente, num sistema semissimbólico.

2.3 DIMENSÃO INTELIGÍVEL E SENSÍVEL DAS FORMAS VESTIMENTARES

Na leitura da dimensão do *inteligível* e *sensível* do *Advanced Style* procuramos adequar a noção dicotômica e estilística entre *clássico/barroco* de Wöfflin, assim como procedeu Jean-Maire Floch (2010) na leitura da semiótica plástica das formas vestimentares do *look* de Chanel. Essa decisão surgiu como fundamental na trajetória da investigação, entendimento que nos levou a considerar como outros autores veem a construção semântica entre os estilos *clássico* e *barroco* e, principalmente, possibilitou que deixássemos, a propósito, lacunas para reflexões de qual semiótica seria adequada na leitura do universo de moda. Lembramos que os motivos pelos quais nos arriscamos no modelo de Floch já foram elucidados no primeiro capítulo.

Para prosseguirmos com o exame do *corpus* de trabalho retomamos a identificação das relações das categorias visuais *eidética* (linearidade e formatos fechado/aberto), *topológica* (posições, simetrias, assimetrias, agrupamentos e unidades) e *cromática* (cores, opacidade, tonalidades, vibração e luzes), estruturadas na subsecção (2.2.2 deste capítulo). Entendemos que essas categorias serviram como primeiro investimento na segmentação. Foi um procedimento metodológico que nos permitiu entender que no *Advanced Style* coexistem pelo menos dois modos de compor os elementos vestimentares, observados nos discursos da *formalidade* e da *liberdade*. Esses dois discursos levaram-nos a reconhecer dois tipos de conformidades de relações estéticas. Vejamos!

Nas relações estéticas das expressões vestimentares da *formalidade* a repetição ordenada de linhas e de planos geométricos fechados, do efeito de luz limitado pelos tons e das cores dos materiais mostrou ser susceptível de se perceber que os elementos estéticos são regidos pela repetição ordenada do eixo “icástico”⁷⁹, o qual entendemos como a noção coerente do estilo “clássico”. E nas expressões vestimentares da *liberdade* reconhecemos tipos de repetições que englobam elementos delineados por diversos formatos, volumes, cores e contrastes que se entrelaçam, levando-nos a considerar uma correspondência à noção estética do “barroco”, o qual entendemos ser como o caminho vestimentar que foge à regra da repetição regida pelo eixo icástico.

Trata-se de dois tipos de construções de *expressões vestimentares* que se afirmam, por uma parte, como manifestações regidas pelas linhas de construções de expressões as quais pudemos

⁷⁹ *Icástico* é um adjetivo de origem grega: “eikastikos”, que representa a eficiência fidedigna e sem artifícios de um modelo, tornando-se icônico enquanto fundamento de representação. Essa noção tornou-se conhecida na teoria de Aristóteles e no estabelecimento da noção de *mimesis*, esta distingue dois tipos: as mimeses *icásticas*, que são cópias fiéis de um modelo, e as *fantásticas* (*phantasmata*) são cópias ilusórias que alteram a reprodução do modelo (cf. Hansen, 1978).

identificar como *clássico* e, de outro modo, como a manifestação do que entendemos como efeito de expressão do *barroco*.

A identificação das diferenças entre os modos de expressões vestimentares partiu do reconhecimento da oposição categórica e estilística entre *clássico/barroco*, ao relacionarmos as diferenças que estão presentes e as que estão ausentes das características de cada estilo estético. No entanto, vale salientar que a oposição entre presença/ausência de elementos desses estilos surge como distinção de base dos dois modos de existência semiótica; contudo, não de modo puramente imanente, mas numa interpretação da possibilidade de transformações no percurso da análise.

Tomamos então o esquema semiótico de Jean-Marie Floch (2010) na articulação entre a *expressão* e o *conteúdo* do *clássico* e o *barroco*, para empreendermos uma visão do sentido lógico dos dois modos diferentes de expressões vestimentares do *Advanced Style*.

Priorizamos fundamentalmente perceber:

- (i) como as categorias semióticas de *continuidades* e de *descontinuidades* se estabelecem nas manifestações de sentidos das diferenças das formas vestimentares no *Advanced Style*
- (ii) reconhecer as possíveis implicações de que as relações entre *continuidades* e *descontinuidades* não se apresentem puramente como oposições, admitindo-se a hipótese do estabelecimento das variedades circunstanciais e de transformações de expressões vestimentares na construção de discursos de moda.

A *priori*, nesse momento, foi importante compreender que as oposições entre a *expressão/conteúdo* do *clássico/barroco* puderam ser lidas na experimentação da articulação entre *não-continuidade/não-descontinuidade*. Essas oposições se mostraram relevantes ao adequarmos o esquema semiótico⁸⁰ de Jean-Marie Floch (2010, p. 126) ao *Advanced Style* da seguinte maneira:

- A “*não-continuidade*” da *expressão* do *clássico* – Está fundamentalmente ligada à visualização da linearidade e dos formatos fechados que se apresentam demarcados pelas peças vestimentares na composição, por possuírem uma delimitação clara de planos separados entre as unidades vestimentares. Esse aspecto de expressão se dá pela ênfase dos elementos regidos pelo contrato da repetição icástica que incidem sobre os limites dos objetos na composição.

⁸⁰ O esquema semiótico de Jean-Marie Floch foi apresentado na subseção (1.2).

- A “*não-descontinuidade*” do *conteúdo clássico* – Os efeitos de *sentido* produzidos pela negação à *continuidade* regidos pela “*não-descontinuidade*” do *conteúdo clássico* constitui-se pela “*estabilidade*” e pela “*permanência*” passíveis de serem interpretadas como tematizações da negação da *descontinuidade*. Verifica-se com isso o sentido da repetição de elementos e de padrões dos discursos de moda do passado.
- A “*não-descontinuidade*” da *expressão* do *barroco* – A expressão regida pela “*não-descontinuidade*” distingue-se pela transgressão do eixo icástico, gerando diversos efeitos plásticos de formatos e de composições. Esse modo de expressão permite a flexibilidade e a fluidez da variedade dos elementos plásticos envolvidos e compartilhados uns aos outros na composição.
- Na “*não-continuidade*” do *conteúdo do barroco* – Os efeitos de *sentidos* produzidos pela negação da *descontinuidade* são regidos pela “*não-continuidade*” do *conteúdo do barroco*, construindo-se a “*versatilidade*” e a “*liberdade*” da relação entre os elementos vestimentares.

Como vimos, o esquema semiótico (inspirado no modelo de Floch, 2010) estruturado pelos dois planos de *expressão* e de *conteúdo*, nos permitiu empreender duas operações simultâneas: uma relaciona à oposição entre o *clássico* e o *barroco* e a outra articula inversamente as manifestações dos dois estilos nas mesmas categorias semióticas entre a *não-continuidade* e *não-descontinuidade*.

Esse procedimento possibilitou entender como as noções do *clássico* e do *barroco* (consideradas como semióticas) permitiram estabelecer um sistema semissimbólico manifestado nas formas vestimentares. Desse modo, pudemos entender que a representação de conteúdos da “*permanência*” e da “*estabilidade*” correspondem ao regime da “*não-descontinuidade*” da manifestação da reprodução do efeito *clássico*, enquanto os conteúdos da “*versatilidade*” e da “*liberdade*” correspondem à “*não-continuidade*” do *barroco*. A *expressão* e o *conteúdo* do *clássico* e do *barroco* aparecem como planos que permitem ser articulados entre si, tanto nos regimes da *continuidade* como na *descontinuidade*.

Vejamos, então, como a relação do *plano de expressão* e de *conteúdo* entre o *clássico* e o *barroco* revela-se nos dois modos vestimentares que compreendem o microuniverso do *Advanced Style*.

2.3.1 O PROVÁVEL EFEITO CLÁSSICO E BARROCO NO ADVANCED STYLE

Ao identificarmos que os dois modos de expressões vestimentares possuem correspondências com os elementos estéticos da noção do *clássico* e do *barroco*, podemos sugerir que a base das oposições possui aproximação com cinco categorias (linear/pictórico, plano/profundidade, forma fechada/forma aberta, pluralidade/unidade e clareza absoluta/clareza relativa). A partir dessa relação de características entre os estilos artísticos, destacamos que o *Advanced Style* se afirma como espaço de *diversidade* da representação de modos de expressões que se apreendem a partir de dois caminhos de expressões opostas e ao mesmo tempo *particularizadas*.

A evidência da menção às *expressões particularizadas* surge para não tomarmos os termos *clássico* ou *barroco* como atribuição que possa rotular os estilos vestimentares do *Advanced Style*. A identificação do provável efeito *clássico* e *barroco* serve puramente como noção para alcançar o inteligível e o sensível, manifestados pelas expressões plásticas e vestimentares desse microuniverso.

É importante ainda ressaltar que apesar de verificarmos as oposições, entendemos que numa visão global do *Advanced Style* não podemos separar as formas vestimentares de maneira rigorosamente independente. No entanto, esse procedimento nos permitiu perceber como as relações plásticas entre o *clássico* e o *barroco* se manifestam como sistemas semânticos e semissimbólicos entre o *plano de expressão* e do *plano de conteúdo*. Demonstrar-se-á os prováveis efeitos do *clássico* e *barroco* que se manifestam de modo semântico como elemento das formas vestimentares.

2.3.1.1 OS EFEITOS DO CLÁSSICO

- As composições de elementos */lineares/* que partem de formatos e cortes provenientes da modelagem planificada da alfaiataria delineiam formatos geométricos */planos/* como exemplo dos casacos, dos vestidos, dos paletós ou *blazers*, das calças, das saias e dos vestidos definidos por linhas retas;
- O efeito de composições e formatos de planos */fechados/* das silhuetas vestimentares que se apresentam a partir das demarcações de elementos dispostos nos planos horizontal e vertical. Esse efeito se dá também pela fixação do comprimento das saias, casacos e vestidos, estabelecendo uma função delimitadora;

- A regularidade da repetição do enquadramento de padrões da */simetria/* de tipo de golas, bolsos, mangas, assim como as disposições de botões, de aberturas e fechamentos das peças vestimentares, que indicam claramente a estrutura encadeada de elementos perceptíveis e divisíveis na composição vestimentar;
- A */multiplicidade/* de elementos destaca-se pela estrutura ordenada, clara e simétrica na disposição no corpo, que parte das composições vestimentares instituídas pelos contornos lineares e formatos fechados, definidos pelos formatos dos acessórios como lenços, chapéus, brincos, pulseiras e colares;
- O cromatismo atribuído nas vestimentas como preto, branco, os azuis e violetas intensos, os castanhos e os beges produzem o efeito essencialmente de nitidez, tanto na monocromia como nas relações de composições contrastantes entre essas cores. O destaque dos contrastes e o da luminosidade das cores dos materiais podem ser percebidos como elementos responsáveis pelo efeito da */claridade/* absoluta na composição.

Enfim, pudemos perceber que essas expressões vestimentares, identificadas como efeitos *clássicos*, são regidas por certa regularidade da repetição de uma série de enunciados já disseminados pelas manifestações no coletivo social e cultural de moda. Como exemplo disso temos o elemento cromático da cor preta e das peças planificadas da alfaiataria. Dessa maneira, a *não-descontinuidade* do *conteúdo clássico* do *Advanced Style* é também percebida pela rememoração do tempo, que parte da pertinência das formas vestimentares de padrões geométricos bem definidos no discurso da moda e que se repetem, tornando-se atemporais nas recorrências de décadas após décadas.

A *continuidade* de antigos modelos de expressões não deixa de se manifestar como *conteúdos* da *permanência* e da *estabilidade*, de modo regular e ordenado. Contudo, alguns enunciados das composições vestimentares do *Advanced Style*, identificados como efeitos do *clássico*, renovam-se numa ordem particular, a partir de expressões indicadoras de um “novo tempo”, como exemplo das cores vibrantes e de alguns acessórios que não existiam nos discursos da moda do passado, os quais são inseridos harmonicamente nas composições.

Isso pressupõe que o regime de expressão do *clássico* não determina propriamente, no *Advanced Style*, a fixação permanente de elementos regulares e ordenados, ou seja, essa lógica icástica de composição, como discursos de moda é passível de outras leituras. Talvez numa leitura específica da estrutura vestimentar de cada senhora do *Advanced Style*, pudéssemos identificar para além do efeito *clássico*, traços do efeito barroco, simultaneamente.

2.3.1.2 OS EFEITOS DO BARROCO

- O efeito do */pictórico/* revela-se no aglomerado da multiplicidade de tipos de elementos encadeados que se fundem uns aos outros nas composições e que reúnem vestuários e acessórios. Como exemplo, destacamos os diversos tipos de acessórios como os colares de correntes pretas e metálicas; pulseiras largas e finas com texturas, brilhos e cores; as diversas voltas de colares de formatos orgânicos coloridos; o *design* de adornos invulgares elaborados para cabeça ou dos turbantes orientais. Esse efeito pictórico parte da */pregnância/* de vários elementos que provocam a indefinição clara da infinidade de cores e formatos;
- O efeito de */profundidade/* da composição vestimentar expressa-se a partir da pluralidade de volumes das peças e acessórios sobrepostos uns aos outros; inclusive dos efeitos visuais de texturas das estampas (algumas com temáticas de peles de animais, outras florais ou formatos geométricos). Entretanto, a noção de profundidade não se apresenta de modo regular e na disposição do paralelismo da expressão característica de reprodução do eixo *icástico*. Esse efeito plástico de profundidade é provocado também pelos detalhes dos acessórios como exemplo do volume acolchoado de casacos e da bolsa⁸¹ da marca Chanel;
- A */forma aberta/* aparece na expressão dos formatos de elementos, sem limitações visíveis de fixidez dos contornos e da estabilidade de planos, como exemplo do efeito de expansão da forma e de movimento das túnicas de estilo oriental. É notável que o efeito da instabilidade entre o aberto e o fechado produz a sensação de movimento dos elementos da composição vestimentar. E ainda alguns modos de composição parecem não possuir regras fixas de formas fechadas nas composições entre as linhas diagonais, curvas, horizontais e verticais, provocando um dinamismo visual particularizado;
- O princípio da categoria */unidade/* plástica parece acolher num único espaço todos os elementos, de modo a interligá-los numa variedade especificada pelos tipos de composições. O efeito de *unidade* da composição vestimentar do *Advanced Style* contribui na fusão entre os elementos, impedindo por exemplo o isolamento visual entre um conjunto de colares, que sobrepõe uma vestimenta estampada, ou de acessórios de cores que sobrepõem a vestimenta

⁸¹ Apesar de Jean-Marie Floch (2011) identificar que de maneira geral o estilo Chanel é *clássico*, ele admite que o acolchoado das bolsas de projeto da própria Chanel remete ao barroco. Ele afirma que “... en la silueta hay muchos elementos barrocos. Esencialmente, las joyas (pulseras, collares, broches...) así como la cadena del bolso acolchado... Massa, tornasoles, fusiones, entrelazados, fulgores o chispazos efímeros: los grandes efectos plásticos del barroco son reconocibles en ella.” (Floch, 2011, p. 194)

de mesma cor. De certa maneira, esse tipo de composição permite vários efeitos, provocando tanto o entrelaçamento e invasão de um elemento sobre o outro. Isso instiga o efeito da perda de autonomia de expressão de cada elemento da composição, permitindo que o efeito da totalidade da expressão do conjunto de elementos domine a composição;

- A */clareza relativa/* que aparece nas composições das formas vestimentares no *Advanced Style* parte do efeito que se aproxima da produção de contrastes de luz, fortemente direcionada pela intensidade das cores vibrantes de algumas peças vestimentares e, ao mesmo tempo, pelo realce de brilho de alguns acessórios. Esse é um efeito do *barroco* que contribui para ressaltar ou obscurecer os elementos de maneira irregular, distinguindo-se um dos outros. A *claridade relativa* é o efeito da luz que parte do destaque das cores vibrantes e das composições flexíveis das diversas estampas com acessórios.

As expressões da *não-descontinuidade* do efeito do barroco no *Advanced Style* manifestam-se numa forma particular de um “novo tempo” (assim como também foi identificado nas manifestações de reproduções *icásticas*), entretanto, nesse caso as recorrências de elementos vestimentares se entrelaçam e se confundem em vários discursos de moda ao mesmo tempo, transformando-se em composições indefiníveis e instáveis.

Nessa etapa de leitura, inspirada no modelo flochmaniano, a construção das *expressões vestimentares* regidas pela *continuidade* se ergue pelas manifestações que partem do eixo icástico, aproximando-se da noção do estilo *clássico* em oposição ao efeito do “barroco” ou ao “neobarroco”, de acordo com Calabrese (2008). Para esse autor, a noção de instabilidade, de desordenamento e das irregularidades não são exemplos isolados das características do universo cultural contemporâneo, ao contrário, as formas regulares e permanentes constituídas por sistemas muito tradicionais, percebidas como características manifestadas pelas expressões do *clássico*, equilibram a relação dos contrários – “anticlássico ou barroco”. Calabrese diz-nos que diante das relações de formas diferentes vê-se que “... um hipotético sistema “neobarroco” funciona tanto intrinsecamente como na relação ao seu pólo oposto, igualmente, o sistema “clássico””⁸².

Essa noção hipotética de inerência da relação entre os dois estilos, que esse autor aponta, nos levaram a considerar que a diferença entre os possíveis modos de expressões vestimentares do *Advanced Style* não se constitui exatamente a partir da produção de sentidos opostos de modos de vestir. Isso nos levou também a conjecturar a possibilidade da adequação de um modelo que

⁸² “... un hipotético sistema ‘neobarroco’ funciona tanto intrínsecamente como respecto a su polo opuesto, el igualmente eventual sistema ‘clásico’.” (Calabrese, 2008, pp. 197-198)

permitisse na relação de oposição, simultaneamente, a articulação da relação de *complementaridades* e *similaridades* na estrutura de formas de expressões, de modo que possibilitasse estabelecer a leitura das relações recíprocas no mesmo objeto semiótico.

Enfim, ao tratarmos das estruturas dos planos de expressões vestimentares do *Advanced Style*, nesse primeiro momento de análise, deixamos evidências de que foram trabalhadas duas formas de articulações: a primeira a partir da semiótica figurativa e a segunda da semiótica plástica. Nesse percurso vimos que o espaço do *Advanced Style* não se manifesta de modo uniforme e homogêneo na sua totalidade. Esse universo semântico manifesta-se fundamentalmente por um lado na lógica da *repetição icástica* e, por outro, da transgressão dessa repetição. A partir dessas manifestações pudemos perceber a utilização de recursos de expressões vestimentares de diversas épocas e origens culturais que se renovam numa sobreposição temporal ao passado, possibilitando a dinâmica de criação de modos do vestir de representação de cada ator.

O microuniverso *Advanced Style* pode se revelar como um cenário semântico que apresenta as condições mínimas de representações figurativas e plásticas, e ainda é a partir delas que se erguem desdobramentos de posicionamentos éticos, diferentes e particulares, no que toca aos *comportamentos vestimentares*.

Em suma, podemos afirmar que a produção de sentido da *permanência* e da *versatilidade* manifestadas nas figuras de expressões revelam que o *Advanced Style* é um espaço semântico que parte das relações sintáticas das formas vestimentares. Pressupomos, então, que os sentidos de *permanência* e de *versatilidade* se estabelecem de alguma maneira numa dimensão narrativa, esta que deve ocorrer, considerando-se haver uma cadeia de ações comportamentais e modais passíveis de ser articuláveis num percurso de “virtualização”, “atualização” e “realização”. Essa identificação reafirma a necessidade de se examinar a passagem da *dimensão visual e plástica* para *dimensão narrativa*, a fim de se perceber como as mulheres do *Advanced Style* modalizam-se no percurso do projeto vestimentar do próprio corpo, enquanto sujeitos de ações: actantes.

Antes de investir na leitura propriamente dita do nível narrativo no *Advanced Style*, procuraremos identificar os actantes no tempo e no espaço. Será uma espécie de reconstrução de um quadro de leitura no percurso de *espacialização* e *temporalização*, de maneira que seja possível a identificação do ator enquanto actante numa *atorização*. Trata-se da segmentação textual que produz a visão do texto em unidades sintáticas, permitindo entender os componentes da “discursivização” na passagem do plano discursivo ao plano narrativo.

2.4 A DISCURSIVIZAÇÃO DO ESPAÇO, TEMPO E AÇÃO

Mesmo que a relação entre a expressão/conteúdo do *Advanced Style* revele haver um sentido lógico numa dimensão sensível entre a articulação de signos vestimentares, observou-se que para perceber os valores que as mulheres (atores) pretendiam alcançar a partir das expressões vestimentares, fez-se necessário compreender essas manifestações visuais como *formas de comportamentos*. Por essa razão, passamos a examinar a relação entre os dispositivos dos atores do corpo revestido que se apresentam entre grupos de oposições, num quadro espacial e temporal, para que então fosse possível perceber os percursos da construção de formas de comportamentos num quadro actancial.

Algirdas Julien Greimas (2014, p. 143) diz-nos que no procedimento para se perceber a *discursivização*⁸³ devemos estruturar as manifestações das ações dos actantes que buscam um determinado *objeto-valor*⁸⁴ pelo menos em três subcomponentes: “espacialização”, “temporalização” e “actorialização”, pois permitem empreender correlações entre os diferentes elementos da estrutura da segmentação.

Então, neste momento da leitura, entendemos como elementos de segmentação as mulheres do *Advanced Style* como *atores* da representação da própria imagem – o corpo revestido como *espaço* de expressão vestimentar e de representação do *tempo*. Trata-se de considerar que a representação do corpo revestido é como um sujeito ou ator que possui uma estrutura específica espacial na qual está inscrito.

Assim, temos simultaneamente a discursivização do corpo revestido e do sujeito do *fazer* na transformação de uma instância significativa para outra, de um *ser* individual para um *ser* coletivo: entendendo-se que no programa narrativo os sujeitos actantes revestem-se de atores num nível mais concreto que é o nível da representação do discurso vestimentar.

Para Greimas (2014, p. 61) “... os *actantes* pertencem a uma sintaxe narrativa, e os *atores* que podem ser reconhecidos nos discursos específicos em que são manifestados”, ou seja, essa distinção entre o *actante* e o *ator* vai depender de como o sujeito se modaliza na estrutura actancial de modo

⁸³ “Os procedimentos de *discursivização* – chamados a se constituírem numa sintaxe discursiva – têm em comum o fato de poderem ser definidos como a utilização das operações de debreagem e de embreagem e ligarem-se assim à instância de enunciação. Dividir-se-ão em pelo menos três subcomponentes: actorialização, temporalização e espacialização, que têm por efeito produzirem um dispositivo de atores e um quadro ao mesmo tempo temporal e espacial, em que se inscreverão os programas narrativos provenientes das estruturas semióticas ou narrativas.” (Greimas & Courtés, 2011, p. 143)

⁸⁴ Segundo Greimas e Courtés, o “objeto-valor” define-se “como lugar de investimento de valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção.” (2011, p. 347)

que um actante pode ser manifestado por vários atores e vice-versa, os atores em vários actantes. Dessa maneira, na implementação da segmentação, as mulheres do *Advanced Style* serão consideradas como atores numa instância discursiva e sujeitos numa instância narrativa; nesta, como actantes de ações comportamentais no tempo e espaço.

Demonstraremos então como as mulheres do *Advanced Style* foram reconhecidas no nível da *espacialização, temporização e actorialização*.

2.4.1 ESPACIALIZAÇÃO DO CORPO REVESTIDO

Numa visão global do *Advanced Style* a *espacialização* aparece como um dos componentes da discursivização, implícita no percurso de construção do corpo revestido e que se institui nas composições vestimentares manifestadas pelos atores. Isso porque fazemos a leitura do *corpo revestido* como um objeto-espaço que sofre operações de debreagens e embreagens efetuados pelos atores em si próprios, explorando então esse espaço como uma imagem modelada e factível para alcançar algum valor. Num nível discursivo, a espacialização manifesta-se na representação do corpo revestido já realizado pelo ator, numa instância enunciativa de debreagem de um sincretismo do “eu-aqui-agora” em que, de certa maneira, está implícita a própria instância de enunciação. A expressão do corpo revestido inaugura, por um lado, o aparecimento do ator no tempo e espaço, por outro, a representação actancial.

Vimos que num nível figurativo a manifestação de atores nas composições vestimentares representam os conteúdos semióticos da *liberdade* e da *transgressão*. Estes se estabelecem numa dimensão plástica que se instituem em dois modos de oposições: *permanência* e *versatilidade*. São dois modos de oposições que se inscrevem como programas narrativos de actantes, numa relação de encadeamentos das construções de formas vestimentares.

Esses argumentos nos levaram a considerar que no *Advanced Style* é possível perceber recorrências de representações da espacialização dentro de grupos e entre os grupos de oposições. Na *espacialização entre os grupos*, os atores parecem ser regidos pelo “jogo” de valores das regras socioculturais numa procura significativa do vestir em torno das dinâmicas dos discursos de moda. Essa relação dinâmica configura-se em comportamentos numa coexistência sincrônica de semelhanças e de oposições no mesmo espaço do *Advanced Style*. Ou seja, cada grupo transita num percurso temático figurativo diferente, no entanto, é regido pela mesma isotopia de *repetição* de elementos de discursos

da cultura de moda. As manifestações de sentidos estéticos opostos, por um lado, a “permanência”, por outro, a “versatilidade”, podem estar relacionadas às diferentes formas do programa narrativo num percurso coletivo à procura do objeto-valor vestimentar. Nesse percurso pode ser revelado a existência de duas classes narrativas e pragmáticas dos atores: aqueles que expressam e dão *continuidade* aos modelos significantes dos discursos de moda hegemônica ou mais recorrentes, e aqueles que expressam modelos vestimentares com algumas variações e inversões ou descontinuidades parciais de expressões de discursos de moda.

Na relação da *especialização dentro de cada grupo*, parece-nos que o emprego da busca do objeto-valor pelos atores, a partir do corpo revestido, pode ser “bloqueado” de uma certa maneira, tanto pela cognição do próprio sujeito a respeito do estado de seu corpo (envelhecido) como pelas tensões de regras da sociedade e cultura. Dessa maneira, é possível prever organizações hierarquizadas de enunciados em programas narrativos do enunciado do *fazer*, regendo um enunciado de estado do *ser*, simultaneamente. Esse percurso é entendido como um processo das relações entre os atores num *dever-fazer* das práticas culturais na “repetição” da representação do corpo revestido a partir da identificação com seu grupo social. O *dever-fazer* é um predicado⁸⁵ virtualizante do enunciado modal que sobredetermina e rege o sujeito na sua representação como ator neste percurso.

2.4.2 TEMPORALIZAÇÃO DO PERCURSO DO VESTIR

O nível da *temporalização* revela-se na distinção de dois tipos: *a temporalização dentro de grupos semelhantes* e *a relação de temporalização entre os grupos diferentes*. Na *temporalização dentro de grupos semelhantes* as repetições de elementos de expressões vestimentares dos atores instauram um processo progressivo temporal num ciclo de “imitação” do comportamento do “outro” ator. A imitação tem uma relação simultânea no *regime da repetição* que desencadeia um programa narrativo. Enquanto a repetição se dá na pragmática da modelação da imagem do corpo revestido, a imitação se dá na relação de oposição entre a *igualdade/diferenciação* da percepção que o ator faz de si próprio e a partir do “outro”. Dessa maneira, a imitação dos modelos e elementos plásticos dos

⁸⁵ Greimas e Courtés consideram que o “predicado” é uma das funções sintáticas que constituem os enunciados. “A definição de predicado e o lugar que lhe é reconhecido na economia do enunciado dependem da concepção da estrutura do enunciado elementar, que esta ou aquela teoria linguística declara, axiomáticamente, como verdadeira.” (Greimas & Courtés, 2011, p. 381)

vestuários processa-se numa dimensão cognitiva entre os atores na representação do corpo como um objeto-valor pela busca de um ideal de existência e de “vida”.

A noção de “imitação” de Gabriel Tarde (2011) é defendida por George Simmel (2008) como a essência das dinâmicas de mudanças temporais dos discursos de moda no processo entre a *igualdade/diferenciação*. Simmel entende que, na cultura da materialização, a moda é sustentada pela tendência psicológica da “imitação” como uma transição do estar em grupo para o individual. Ele diz que a dinâmica da imitação “... proporciona ao indivíduo o sossego de não permanecer sozinho no seu agir, mas apoia-se nos exercícios habituais da mesma actividade como num firme alicerce, que alivia o acto ressentido da dificuldade de se sustentar a si próprio” (Simmel, 2008, p. 23).

Jorge Lozano (2014, p. 8) segue as noções de Simmel e explora essencialmente, nos seus estudos de semiótica da moda, o entendimento de uma temporalização entre as oposições “particular/universal, igualdad/diferenciación, imitación/distinción, cohesión/separación” e as relacionam com as dinâmicas temporais de uma dinâmica da vida moderna atual – muito mais complexa que na época dos estudos de Simmel. No entanto, não invalida a dialética de oposições proposta por este autor. Lozano (2014, p. 18-19) diz-nos o seguinte:

O tempo da moda é como o da vida moderna, impaciente, e indica não só a ânsia de uma rápida mudança dos conteúdos qualitativos da vida, mas também a potência que adquire o atrativo formal dos limites, do começo ao fim, do chegar e do partir.⁸⁶

Neste percurso temporal dentro dos grupos pode-se encontrar um dualismo da passagem da vida de grupo do sujeito coletivo à vida individual indefinidamente.

Na *temporalização entre grupos diferentes*, percebemos que as expressões vestimentares de cada grupo manifestam elementos de figuras temáticas de temporalidades distintas. Essas diferenças puderam ser percebidas nas figuras representadas pela repetição com base no eixo *icástico*, figuras estas percebidas como “clássicas” e atemporais, que dão continuidade à tradição da alfaiataria, e nas figuras que remetem a um passado nostálgico de moda de estilos do início a meados do século XX; nas figuras que representam a repetição do passado “recente”, mas que ainda possuem o sentido de comportamento de subversão como o exemplo dos estilos *hippie* e *punk*. Trata-se das dinâmicas da reciprocidade da memória coletiva (Halbwachs, 2006) que transformam internamente uma dada

⁸⁶ “El tempo de la moda es como el de la vida moderna, impaciente, e indica no sólo el ansia de un rápido cambio de los contenidos cualitativos de la vida, sino también la potencia que adquiere el atractivo formal de los límites, del comienzo al final, del llegar y del irse.” (Lozano, 2014, pp. 18-19)

cultura num espaço diverso de interação de textos em comum que podem conservar ou atualizar identidades.

Para Lotman (2013) que se dedicou à *semiótica da cultura*⁸⁷, ao tratar das dinâmicas da *memória coletiva* da cultura de moda, esse autor percebe que a temporalidade da moda é dotada de duas características dinâmicas de numerosas memórias: a irregular, pelas aceleradas mudanças das representações; e a assimétrica, pelas diferentes linguagens, regras de uso e modelos. Ele assinala que os vestuários estão submetidos às mudanças e às regras da moda, não dependendo de uma dinâmica linear ou arbitrária da vontade humana, fenômeno pelo qual resulta numa espécie de “... a imagem do mundo ao reverso” – (*la imagen del mundo al revés*) (Lotman, 2013, p. 112), que se estabelece no aparecimento das possíveis construções de oposições de normas e paradigmas dentro da própria cultura. O jogo temporal da moda está baseado num início e num fim, que aniquila o sentido do que é recorrente à caducidade, dando espaço à novidade e a um recomeço para o futuro. Nesse ciclo temporal as representações, que são regidas pela moda, podem ser transformadas em dinâmicas contínuas ou inversamente descontínuas no programa comportamental, processo pelo qual podemos entender como dinâmico, que se encerra e dá lugar a outra forma ou que pode manter-se com mudanças moderadas e contínuas.

2.4.3 ACTORIALIZAÇÃO: EM BUSCA DE ELABORAÇÃO DA TIPOLOGIA COMPORTAMENTAL

A partir da espacialização e da *temporização*, a *actorialização* aparece como um dos componentes da discursivização que se estabelece sobre as operações de debreagem e de embreagem que podem revelar os atores que partem da modalização do próprio corpo revestido. O que caracteriza o procedimento de actorialização é o fato de visar a instituição dos atores do discurso pela reunião dos diferentes elementos dos componentes semântico e sintático (Greimas & Courtés, 2011, p. 22).

Desse modo, Greimas e Courtés (2011, pp. 22-23) dizem-nos que “... cada discurso narrativo representa uma *distribuição actorial*” e que a “... instância do percurso gerativo, caracterizada, entre

⁸⁷ A semiótica da cultura de Lotman distingue-se da semiótica greimasiana, no entanto, as noções das dinâmicas transformadoras das ações culturais num espaço semiótico, percebido por esse autor como a “semiosfera” (cf. também, Lotman, 1996; Lotman, 1998), podem contribuir nas reflexões da dinâmica da cultura de moda nas relações de memórias coletivas que se estabelecem nas implicações contraditórias, aceleradas, irregulares e assimétricas de construções de discursos de moda.

outras coisas, pela activação de uma estrutura de atores, pode suscitar uma *tipologia actorial* dos discursos narrativos”. Sendo assim, a partir da estrutura de atores nos componentes da espacialização, da temporalização e da actorialização, a *tipologia actorial* seria, então, aonde queríamos chegar nessa instância de análise para então identificarmos a construção de uma *tipologia comportamental*.

Greimas (2014, p. 62) diz-nos que a “estrutura actancial” é cada vez mais adequada para explorar e explicar o universo do imaginário humano, tanto coletivo como individual, a saber: estamos tratando da narrativa de atores e ao mesmo tempo de sujeitos, não estritamente individuais, aqueles que modalizam seus comportamentos na transformação da representação do corpo revestido, ao passar da instância colectiva à individual.

Mais uma vez, ao tomarmos as noções da cultura de moda de Lotman, em *Cultura y explosión* (2013), entendemos que a pluralidade e a unidade formam a parte fundamental da cultura, na qual o comportamento coletivo e o individual convertem-se em aspectos indivisíveis de um único conjunto. Dessa maneira, entendemos que no *percurso figurativo* antes investido, os atores que representam seu papel por meio da imagem do corpo revestido, nesse momento, devem ser percebidos como atores de ação (actantes) num *fazer pragmático*, que de certa maneira cumprem com um contrato sociocultural, contrato pelo qual enunciam valores persuasivos⁸⁸ dos discursos de moda.

Em resumo: como optamos em percorrer por um sentido inverso no empreendimento da análise (que parte do nível discursivo para o narrativo e, ao nível lógico-semântico), vimos que o *Advanced Style* não está só constituído por signos vestimentares, consequentes de um mero fenômeno de comunicação da moda – é antes de tudo um universo de transformações de sentidos que se estabelecem entre as manifestações das *expressões vestimentares*, regidos por certa noção lógica social e cultural e, ao mesmo tempo, pelas ações de cada ator. A tematização de um universo da diversidade de comportamentos dos atores do *Advanced Style* (visto na semiótica figurativa) pressupõe, então, haver vários percursos pragmáticos do *fazer*, sendo viável um investimento do programa narrativo das ações actoriais.

Partimos para o investimento da passagem do *nível discursivo* para o *nível narrativo* (estabelecido pela estrutura actancial dos sujeitos do *fazer*), para elaborarmos o que chamamos de *sistema tipológico comportamental*. Nesse sistema tipológico, além de possibilitar destacar que num microuniverso se institui certo número de ações vestimentares representadas em diferentes tipos,

⁸⁸ Nesse estudo não trabalhamos as formas do “fazer persuasivo” dos discursos de moda, entendendo-se que a persuasão atua, como percurso de sentido, intrinsecamente dentro das relações de construção da imagem do corpo revestido pelo sujeito. No entanto, vale esclarecer que para Greimas e Courtés (Greimas & Courtés, 2011) o “... fazer persuasivo está ligado à instância da enunciação e consiste na convocação, pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer aceitar, pelo enunciatário, o contrato enunciativo proposto e a tornar, assim, eficaz a comunicação.”

também se possibilita revelar que no percurso actancial a busca de valores vestimentares são regidos pelos discursos de moda. Vejamos então, no *terceiro capítulo*, como pudemos elaborar o sistema tipológico do microuniverso do *Advanced Style*.

TERCEIRO CAPÍTULO

3 SISTEMA TIPOLÓGICO COMPORTAMENTAL DO ADVANCED STYLE

Ao entendermos no segundo capítulo que coexistem no universo figurativo sentidos de comportamentos que se estabelecem nas dinâmicas de mudanças temporais de discursos de moda (regidos por “fórmulas” da repetição – noção do semioticista Calebrese, 2008); e ao identificarmos que esses discursos estruturados em unidades de formas vestimentares podem ser percebidos numa dimensão inteligível e sensível da semiótica plástica, colocamos uma questão que inaugura o percurso de elaboração do sistema tipológico de comportamentos vestimentares do *Advanced Style*:

É possível elaborar um sistema tipológico de comportamentos vestimentares de moda?

Talvez poderíamos antecipar uma resposta fácil para essa questão e dizer que *sim*. Seria possível elaborar um sistema tipológico de um microuniverso ao definir seus traços de particularidades, nem que fosse de base fundamental. E se, no entanto, consideramos as noções das dinâmicas de complexidades irregulares de comportamentos de moda (que não são puramente lineares, mas simétricas e assimétricas), observadas na semiótica da cultura de Lotman (2013, p. 12), “... a imagem do mundo ao reverso”, então, poderíamos arriscar e responder que *não* – não seria possível elaborar uma tipologia que permitisse determinar em números precisos os tipos de comportamentos, considerando-se que estes partem da diversidade de construções incontáveis de discursos de moda.

Essas duas posições são diferentes por um simples motivo: uma buscaria um sistema tipológico a partir do recorte (microuniverso de moda) da construção semântica de determinada cultura, e a outra, a visão de um sistema mais amplo e paradigmático entre universos de culturas de moda. No entanto, mesmo a partir do recorte de um microuniverso, não estaríamos isentos de enfrentar as complexidades e especificidades de cada tipo de comportamento, como é o caso do *Advanced Style*.

Para iniciarmos este exame do *Advanced Style*, primeiro buscamos entender a noção de “tipologia” e, mais especificamente, do sistema semântico e tipológico segundo a semiótica greimasiana. Greimas e Courtés (2011) definem a *tipologia* como um conjunto de procedimentos que permitem identificar e estabelecer correlações entre dois ou vários objetos semióticos, constituindo assim um sistema tipológico. No entanto, para esses autores, existem ressalvas de que esse conceito

aproxime-se do termo *classificação*⁸⁹. Mas a diferença é que a classificação visa à construção da estrutura de uma hierarquia; por sua vez, a tipologia busca numa noção semiótica o confronto da hierarquia no mesmo universo. Esses autores sugeriram que as tipologias podem ser *parciais* e *gerais*:

... **parciais** – quando repousam na escolha de um pequeno número de critérios de comparação (correlações entre tipos de unidades situadas num dado nível de análise) – ou **gerais** – quando dois ou mais objetos semióticos são correlacionados entre si, em seguimento a análises homogêneas, levando-se em conta todas as unidades, todos os níveis ou planos semióticos. Neste último caso, o **modelo tipológico**, ao subsumir todos os objetos correlacionados, fornece, ao mesmo tempo, a definição de cada um deles e permite considerar um como a transformação do outro, e vice-versa. (Greimas & Courtés, 2011, p. 506)

Greimas e Courtés dizem-nos que a crítica à tipologia pode ser feita pela possível imprecisão ou incoerência do termo categórico de representação de algum tipo definido como determinante. Mas a tipologia possui comodidades que se estabelecem como uso corrente por diversas áreas que procuram organizar tipos categóricos e suas correlações. As implicações dos problemas epistemológicos podem ser superadas, assim como esses autores recomendam as semióticas específicas que tratam as particularidades dos universos culturais:

Em semiótica, o problema do estabelecimento de tipologias coloca-se em particular no nível das culturas, tal como pode ser assumido pela sociosemiótica; coloca-se igualmente no nível dos discursos e dos gêneros, em que as classificações atualmente em uso repousam sobre o reconhecimento das conotações sociais, e não sobre critérios internos, de ordem estritamente semiótica. (Greimas & Courtés, 2011, p. 506-507)

Por essa razão, buscamos trabalhar a partir de uma semiótica que permitisse revelar as ações e tipos comportamentais, para identificarmos as implicações das vantagens ou desvantagens de se constituir o que poderíamos chamar de *sistema tipológico de comportamentos vestimentares de moda do Advanced Style*. Para isso partimos para o exame da *semiótica da ação* que permite perceber o processo progressivo dos percursos actoriais, realizados pelos sujeitos (mulheres) dotados de competências. Nesse percurso de ação revelam-se os possíveis tipos de comportamentos de base e ainda permite identificar o confronto hierárquico entre os comportamentos que se instituem semanticamente no microuniverso do *Advanced Style*.

⁸⁹ “*Classificação* se apresenta como uma atividade cognitiva taxionômica, como um procedimento que consiste aplicar, a um objeto sob análise, uma sequência de categorias discriminatórias que têm em vista evidenciar os elementos de que se compõe o conjunto a se construir desse modo a definição do objeto considerado.” (Greimas & Courtés, 2011, p. 61)

Numa *semiótica da ação* as mulheres do *Advanced Style* passaram a representar o papel de *sujeitos da ação*. Isso quer dizer que a passagem do *nível discursivo* para *nível narrativo* deve-se primeiramente ao reconhecimento da relação de ação dos sujeitos aos objetos⁹⁰. É importante frisar que, nesse estudo, compreende-se os *valores* vestimentares como investimentos abstratos a ser alcançados pelas mulheres do *Advanced Style*, numa dimensão figurativa, ou seja, as figuras dos discursos vestimentares são entidades actoriais que se revestem de valores.

Esse posicionamento de investigação indica o nosso interesse pelo sentido e significação representados nas ações comportamentais que partem das formas vestimentares, o que nos valerá efetivamente à reflexão e interpretações progressivas das transformações de um cenário complexo e passível de ser compreendido como espaço de atuação do *design*.

Ao investirmos na semiótica da ação, relembramos que anteriormente, no segundo capítulo (exame dos dispositivos figurativos) foi possível reconhecer o papel dos atores a partir da tematização da *diversidade* do cenário do *Advanced Style*. Nesse percurso figurativo, reconhecemos a construção de dois sentidos: o sentido da *liberdade* e da *transgressão* que regem o desempenho dos atores representados nas formas vestimentares e, num segundo momento, da dimensão figurativa à dimensão plástica. Na dimensão sensível e inteligível, esses atores mostraram-se representados em dois grupos diferentes de *expressões estéticas vestimentares*: no sentido estético da *permanência* e da *versatilidade*.

Nessa etapa do exame tratava-se de entender se havia diferenças entre as formas vestimentares na diversidade do *Advanced Style*, e quais os sentidos produzidos que partiam das representações figurativas e estéticas. No entanto, ao focarmos na percepção do sentido das representações figurativas e plásticas, abstraímos a intenção pela qual as mulheres realizavam as composições dos elementos vestimentares para obterem determinados valores. Só depois dessa etapa de análise é que foi oportuno questionar por qual razão as mulheres do universo em estudo apresentaram-se de maneiras tão diferentes.

Ao prosseguirmos ao exame da semiótica da ação, tomamos os sentidos estéticos *permanência* e *versatilidade* (anteriormente reconhecidos), entendendo que eles pudessem indicar o desempenho de percursos de ações diferentes realizados pelas mulheres do *Advanced Style*. Consideramos que o suposto desejo que precede as ações vestimentares para se obter um determinado valor do corpo revestido desencadeia num *programa de ação* e, a partir desse

⁹⁰ “O objeto – ou objeto-valor – define-se, então, como lugar de investimento dos valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou disjunção”. (Greimas & Courtés, 2011, p. 347)

pressuposto, foi que pudemos delimitar e interpretar os tipos de ações de sujeitos, de maneira a conduzir a elaboração de uma tipologia comportamental.

Numa visão coletiva da instância *virtualizante*⁹¹ as relações de ações dos sujeitos aos objetos-valores estão condicionadas ao contrato social e cultural representado pelo sentido do *dever-fazer*, ao qual se inscreve implicitamente a prescrição de padrões de modelos vestimentares aceitos pela sociedade e cultura, ou seja, um sistema de valores estabelecidos que partem também de conversões dinâmicas condicionadas aos discursos de moda.

Todavia, no microuniverso do *Advanced Style* não entendemos esse *dever* como ação puramente “obrigatória”, mas que no percurso de construção do corpo revestido está também implícito o *querer* alcançar algum valor. Isso pressupõe que o *poder* é uma ação de atualização transformadora das adequações vestimentares do universo de diversidade na senectude. Dessa maneira, não nos pareceu que nesse microuniverso o “dever” representa a necessidade, mas o compreendemos como ação sensível e particular dos sujeitos pela possibilidade de projetar a imagem do próprio corpo revestido.

Retomando nesse caso os dois sentidos estéticos diferentes (*permanência* e *versatilidade*) e reconhecendo-os como formas de representações das ações das mulheres do *Advanced Style*, podemos, então, entender igualmente essas duas representações como percursos de ações que permitem ser fundamentadas pelas categorias *continuidade* vs. *descontinuidade*. Vejamos:

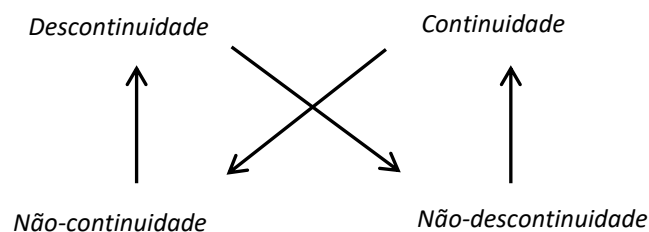
3.1 O CONTÍNUO E O DESCONTÍNUO NO PERCURSO DAS AÇÕES VESTIMENTARES

Para perceber melhor a relação entre as categorias semióticas (*continuidade* vs. *descontinuidades*) na semiótica da ação, apoiamo-nos no trabalho *Êtes vous arpenteur ou somnambule? – L’élaboration d’une typologie comportementale des voyageurs du métro* de Jean-Marie Floch (2003), no qual esse autor atribuiu a relação entre essas categorias para entender como os utentes do metro de Paris podem ser identificados tipologicamente a partir dos seus trajetos. Floch dispõe as oposições das categorias no quadrado semiótico⁹² (cf. Esquema 4) de maneira a reconhecer as posições de sentidos virtuais nos percursos dos utentes:

⁹¹ Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 536) a “... virtualização corresponde o estabelecimento de sujeitos e objetos, anteriormente a qualquer junção ...”

⁹² Numa noção semiótica, Greimas e Courtés (2011, p. 400) compreendem o “quadrado semiótico” como “a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”.

Esquema 4: Relação no quadrado semiótico entre categorias *descontinuidade/continuidade*
Fonte: Jean-Marie Floch (2003, p. 27)



Procuramos fazer valer essas categorias numa reorganização para o caso do nosso estudo, adequando as relações de oposições entre os sentidos da *permanência vs. versatilidade*. As categorias semióticas (*continuidade vs. descontinuidade*) passaram a ser percebidas como dois percursos de ações da construção do corpo revestido, de maneira que permitissem perceber se existia mais outros sentidos de ações que pudessem partir do desdobramento da oposição entre *permanência/versatilidade*. A *permanência* é compreendida como sentido de expressão das representações de *ações contínuas* e estáveis da repetição de modelos vestimentares, as quais partem da visão estética da repetição do eixo *icástico*; e a *versatilidade*, as representações de *ações de descontinuidades* que partem de modelos constituídos pela profusão de cores, formas e sobreposições de diferentes acessórios e peças vestimentares, provocando o efeito de instabilidade e irregularidade.

Como vimos no esquema do quadrado semiótico de Floch, a disposição das categorias semânticas (*descontinuidade vs. continuidade*) permite a estrutura da relação de oposição. Foi o que percebemos ao traduzirmos essas noções na relação dinâmica do quadrado semiótico entre a *descontinuidade* (*versatilidade*) vs. a *continuidade* (*permanência*).

Na relação de negação entre essas categorias pudemos perceber que o ato de negar a *descontinuidade* é compor os elementos vestimentares a partir de certa variedade de efeitos num equilíbrio particularizado e sutil que integra formatos geométricos fechados, abertos e orgânicos de vestuários e acessórios, dos contrastes, dos tons e cores. Nesse tipo de equilíbrio o destaque ou evidência de algum detalhe pode desafiar o efeito de continuidade e de permanência. Parece ser um modo de provocar “surpresa” na composição do vestuário – como exemplo da composição vestimentar do turbante roxo e uma rosa vermelha na lapela do *blazer* cinza, este com os botões abertos deixando revelar a blusa interna (cf. 1a – Quadro de formatos geométricos fechados, foto 3) e do *design* dos óculos pretos, em formatos “cruzados” e rigorosamente geométricos que compõem um *look* vestimentar com boina e casaco de tons suaves de beges (1b – Quadro de formatos geométricos

fechados, foto 14). Trata-se da *não-descontinuidade*, num tipo de ação no sentido *facultativo* que permite também a valorização de alguns elementos de outros universos (da cultura étnica ou de elementos da moda do passado e do *design* de inovação), os quais possibilitam um tipo de composição que não só tem origem nos modelos padronizados. Esse tipo de valorização estabelece-se na busca alternativa de outros recursos de modelos e referências que partem, tanto dos modelos de moda do passado como de outros universos significantes de gêneros e de idade ou de outras culturas, e não necessariamente de modelos e padrões totalmente estáveis e atemporais.

Na relação dinâmica do quadrado semiótico podemos também reconhecer as ações contrárias à *não-descontinuidade* reveladas pela *não-continuidade*. Essa ação se estabelece por um tipo de *extravagância*⁹³ na composição vestimentar (cores, estampas, tamanhos, posições e formatos), privilegiando a exaltação do encadeamento e entrelaçamento de elementos diferentes, conciliados uns aos outros. A cor pode aparecer como destaque de luz numa base de composição de tons escuros; ou as cores opostas na composição podem vibrar como cadências dos contrastes. Entendemos que as ações da *não-continuidade* representam um tipo de valorização do sentido da *permissividade* na construção de novas possibilidades de composições entre diversos tipos possíveis de elementos significantes.

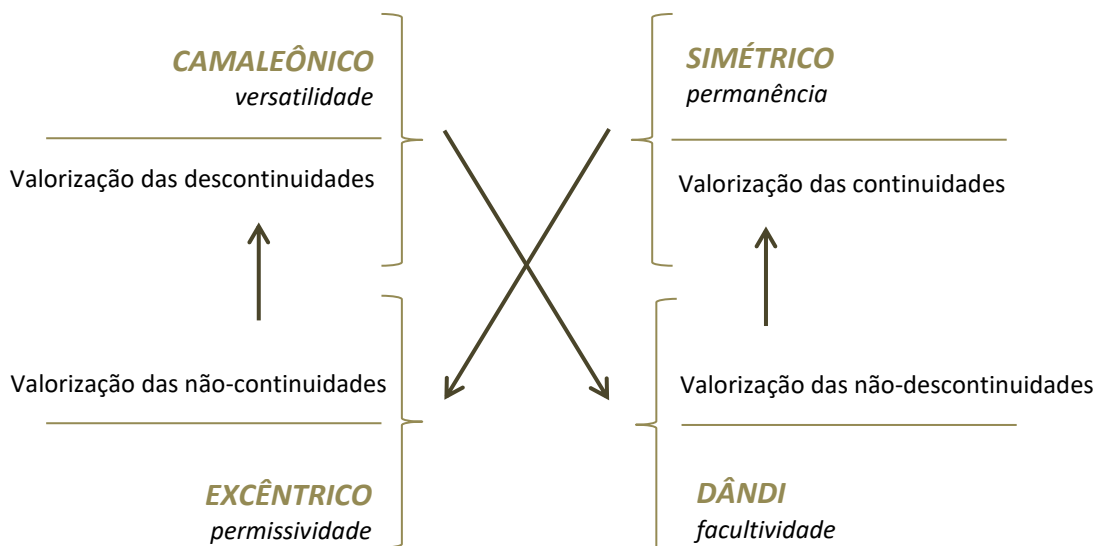
Compreendemos então que esses quatro modos de construir o corpo revestido representam as posições virtuais de valorizações diferentes dos sujeitos no mesmo universo. Essa identificação nos conduziu à elaboração de um quadro de manifestações desses tipos de valorizações a serem interpretados na estruturação de um sistema qualitativo e tipológico de representação do *Advanced Style*. A partir desse sistema qualitativo foi possível perceber as relações de diferenças entre as ações e, para cada uma delas, denominamos⁹⁴ relativamente como tipos de comportamentos: “camaleônico”, “simétrico”, “dândi” e “excêntrico”. Demonstrar-se-á o posicionamento dos quatro tipos de comportamentos no quadrado semiótico (cf. Esquema 5), de maneira a tornar inteligíveis as relações entre eles e aos modos de valorizações das ações dos sujeitos:

⁹³ Lotman (2013, p. 114) diz-nos que “... un elemento obligatorio de la moda es la extravagancia. Esta última no es negada en el surgimiento periódico de una moda orientada por la tradición, dado que la tradición misma, en este caso, resulta ser una forma extravagante de rechazo de la extravagancia.”

⁹⁴ No nosso entendimento as denominações atribuídas são as mais apropriadas para designar os tipos de comportamentos deste universo em estudo. No entanto, não descartamos a possibilidade de haver outras possíveis denominações que possam também adequar ao mesmo sentido de atribuição do ponto de vista semiótico.

Esquema 5: Representação da tipologia comportamental do *Advanced Style* no quadrado semiótico

Fonte de adaptação: (Floch, 2003, p. 32)



No quadrado semiótico percebe-se que as definições dos tipos partiram do posicionamento entre as relações conceituais das categorias semióticas e que se desdobraram num entendimento dedutivo das suas construções. Cada tipo representa, então, as possíveis ações pragmáticas reconhecidas na dinâmica do microuniverso do *Advanced Style*:

- O tipo *camaleônico* procura a valorização das ações descontínuas representadas pelo sentido da *versatilidade* no entrelaçamento de vários elementos e modelos vestimentares;
- O tipo *simétrico* valoriza as ações de continuidades representadas pelo sentido da *permanência* de modelos reconhecidos como “tradicionais” e do passado;
- O tipo *dândi* procura negar as discontinuidades e se mostrou representado pelo sentido da *facultividade* na construção de uma estética particularizada da composição vestimentar;
- O tipo *excêntrico* nega as continuidades, mostrando-se representado pelo sentido de *permissividade* na liberdade de se apropriar de diversos tipos de construções do corpo revestido.

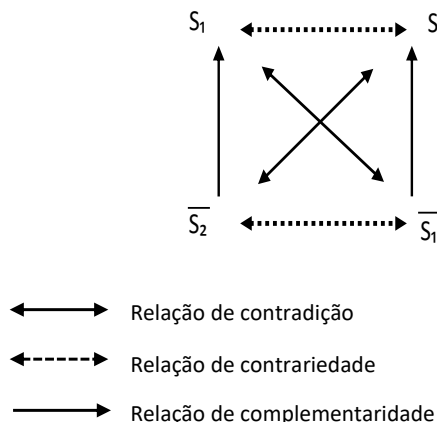
Ao percorrer a disposição do *quadrado semiótico*⁹⁵ na sua dinâmica de *contradição*, *contrariedade* e de *complementaridade*, pudemos ainda visualizar como se processam as relações dinâmicas e estáticas entre os tipos comportamentais. Esse procedimento nos permitiu compreender como essas relações de oposições e de diferenças comportamentais podem se constituir em semelhanças coerentes de comportamentos no mesmo microuniverso.

Antes de apresentarmos como essas relações dinâmicas se processam, seguindo o modelo do quadrado semiótico greimasiano, demonstrar-se-á de modo comparativo como na obra *Presencias del otro: Ensayos de sociosemiótica*, Landowski (2007) buscou classificar tipos comportamentais a partir da leitura de determinado microuniverso social.

O trabalho desse autor parte da *sociosemiótica* e tem como base a semiótica greimasiana. Apoia-se nas noções elementares do *figurativo*, da noção de *presença* e do *passional* de Fontanille (1989, 1991). Ele procurou identificar, numa experiência imediata da leitura dos discursos e práticas de sujeitos, as relações e processos intersubjetivos num microuniverso social. Para reconhecer os modos de sentidos de “presença” na identificação de comportamentos dos sujeitos, que ocorrem por intermédio do “outro”, ele procurou priorizar o regime da alteridade (que se opõe a um outro do mesmo gênero), numa *relação recíproca*.

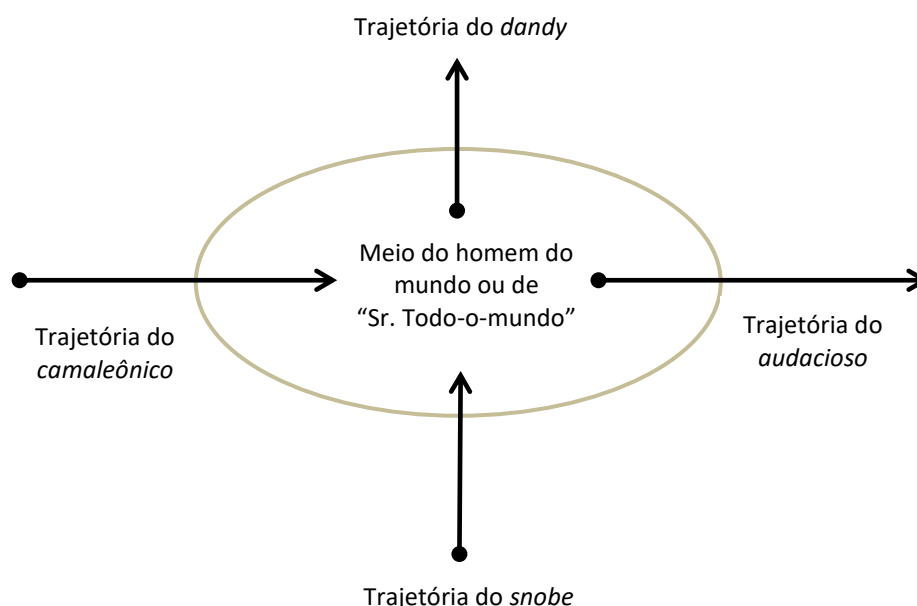
Essa *relação recíproca* parte, de certa maneira, da reflexão crítica e da adaptação do próprio Landowski sobre as dinâmicas do quadrado semiótico greimasiano, em que ele propõe outro tipo de representação dessas dinâmicas de um modo muito diferente. O esquema proposto de representação das relações recíprocas desse autor revela como ele percebe o universo social. Ou seja, explicando de modo simples, a sua proposta parte dos princípios das dinâmicas identitárias (ética e estética) de

⁹⁵ Greimas e Courtés (2011, pp. 401-402) compreendem que as relações de *contradição*, *contrariedade* e de complementaridade estabelecem-se na representação da estrutura do “quadrado semiótico” como pressuposições recíprocas, as quais se distinguem entre si. Esses autores entendem que a representação dessas relações se articula no quadrado semiótico da seguinte maneira:



grupos de referências, indicando existir entre eles percursos estratégicos de intenções das construções nas formas de presenças. Assim, ao examinar caso a caso, num reconhecimento gradual de cada grupo de sujeitos, esse autor chega a definir a classificação de sentido das trajetórias em quatro tipos de comportamentos sociais: “snobe”, “dandy”, “camaleônico” e “audacioso”.

Landowski percebeu que o tipo *snobe* (visto num comportamento de “gentleman”) interessa-se em apenas juntar-se a elite. Contrário ao *snobe*, o tipo *dandy* procura diferenciar-se e disjuntar-se da elite social. O *camaleônico* modaliza-se por um *saber-fazer* parecer ser alguém do mesmo universo, enquanto o tipo *audacioso* é um solitário que procura não se identificar com nenhum dos outros tipos, voltando-se para outras referências na construção de si mesmo. Para demonstrar a ideia das trajetórias dos quatro tipos de comportamentos, podemos observar o esquema de Landowski (2007, p. 61) que é bem diferente do quadrado semiótico greimasiano:



Esse modo de Landowski (2007) representar as relações dinâmicas e recíprocas das trajetórias de construções identitárias partiu do interesse de indicar posições que permitissem definir as formas de presenças de sujeitos nas zonas de tensões. Por uma parte, indica as possíveis transformações das dinâmicas identitárias, e por outra, constrói-se conjecturas das mudanças comportamentais dos tipos de presenças relacionados no exame. Numa leitura simples das dinâmicas dessas trajetórias, esse autor observa que o tipo *snobe* é um migrante social que ao partir de “baixo”, a única alternativa que lhe coube foi a de elevar-se. Contudo, pressupõe-se que o *snobe* não alcançará exatamente o nível do tipo *dandy*, pois este toma posse da sua posição e prossegue a sua ascensão acima da “boa

sociedade”. Já numa observação horizontal, Landowski sugere um percurso “suave” entre o tipo *camaleônico* e o tipo *audacioso*; aquele apesar de ser diferente desse universo, logo adequa-se e aceita as regras, a fim de não ser percebido. Enquanto o *camaleônico* é reconhecido no mesmo eixo do tipo *audacioso*. Este faz uso da sua presença de modo irônico, ao questionar os costumes e mostrar-se progressivamente distante deste meio-ambiente, trajetória pela qual lhe permitirá explorar outros “horizontes”.

Landowski (2007) reconheceu que não se deve dar importância às denominações dos modos de trajetórias. Ele percebeu que como os percursos de gêneros podem se estabelecer num sistema de *posições*, a homologia estrutural entre os tipos pode levar a pressuposição das dinâmicas de comportamentos nos microuniversos sociais. Em suma, o modo de o referido autor perceber os tipos comportamentais não se mostra regido pela noção de oposições entre o contínuo/descontínuo. As diferenças são definidas pelas abstrações das tensões entre cada estilo de vida dos tipos de comportamentos, numa visão de inter-relação entre cada indivíduo, tipos estes que partem das regras sociais e culturais.

Nosso modelo, apesar de a construção da estrutura de oposição possuir bases fundamentais nas categorias contínuo/descontínuo, mas que não deixa de ter uma visão sociossemiótica greimasiana, permitiu esquematizar algo diferente de Landowski (2007). Todavia, alguns dos tipos de comportamentos reconhecidos por esse autor na sua análise puderam ser adequados ao nosso modelo, pelo fato de reconhecermos traços de semelhanças de ações comportamentais dentro do microuniverso do *Advanced Style*. Esse reconhecimento parte pura e simplesmente do pressuposto das similaridades dos comportamentos de atores sociais nas suas ações de relação com o “outro”, as quais Landowski incorpora e interpreta numa visão da sociossemiótica.

Vejamos como adequamos no nosso sistema tipológico a denominação de alguns tipos, numa correspondência coerente aos comportamentos, segundo Landowski, e como compreendemos a relação dinâmica do sistema tipológico do *Advanced Style* no quadrado semiótico.

3.2 **RELAÇÃO DINÂMICA DO SISTEMA TIPOLÓGICO NO QUADRADO SEMIÓTICO GREIMASIANO**

Do ponto de vista de um cenário de discursos de moda que é o *Advanced Style*, apresentar-se-á a maneira como percebemos as representações das ações num fazer pragmático (assumido por cada tipo de comportamentos) nas relações de “contrariedade”, de “contradição” e de “complementaridade”, a partir do estabelecimento da dinâmica no *quadrado semiótico greimasiano*:

- O tipo *camaleônico* procura no projeto do corpo revestido as composições *descontínuas* representadas pelo sentido estético da *versatilidade*. Esse tipo relaciona-se bem com a *descontinuidade* e a instabilidade. Essa denominação atribuída ao tipo “camaleônico” foi inspirada no trabalho de Landowski (2007). Para este autor o comportamento do tipo “camaleônico” é algo como um simples animal social em que prevalece a narrativa do “*querer ser*”. Landowski cita que *diferentemente* de outros tipos sociais, o tipo “camaleônico” administra muito bem sua aparência “... com o fim de não deixar perceber o mínimo de sua intrínseca alteridade na relação com o meio ambiente.”⁹⁶ Esse modo de lidar com a aparência é adequado também ao tipo *camaleônico* do *Advanced Style*, ao assumir comportamentos sincronizados às inquietações das dinâmicas dos discursos possíveis de moda. Esse tipo de comportamento mostra-se evidente ao relacionarmos num sentido inverso a semiótica da ação (valorização das *descontinuidades*) e a semiótica plástica (sentido de *versatilidade* das formas vestimentares). Trata-se da relação lógica demonstrada na nossa análise e que também corrobora com as noções de moda sublinhada pelo sociólogo e filósofo Simmel (cf. 2008, p. 55-57). Em *Filosofia da moda*, esse autor sugere que tudo o que é extremo e desmedido tem uma relação de similaridade com a moda. Ou seja, o percurso de mudanças dos discursos de moda parte do efeito de relação da distinção inconstante na exaltação de algo, às vezes com traços ténues, mas que não se consegue medir ou quantificar.

- O tipo *simétrico* procura a *continuidade* na composição de modelos atemporais e tradicionais para construção do corpo revestido. Esse tipo de comportamento valoriza o sentido estético de certa *permanência*, semelhante aos modelos do vestir da década de 1920 ao final do século XX, estabelecendo-se no quadrado semiótico numa relação de *contrariedade* às valorizações

⁹⁶ “... a fin de no dejar percibir en lo más mínimo su alteridad intrínseca en relación con el medio ambiente.” (Landowski, 2007, p. 65)

das discontinuidades e mudanças do tipo *camaleônico*. A atribuição desse tipo de comportamento remete a noção de sentido ao estilo *clássico* (permanente e estável). Mais uma vez tomamos o entendimento filosófico de Simmel (2008, p. 55) postulando que

... a essência do clássico consiste, de facto, numa concentração de elementos de representação à volta de um centro imóvel, o classicismo tem sempre algo de recolhido em si, por assim dizer, não oferece muitos pontos de ataque onde possa iniciar-se a modificação, a ruptura, a destruição do equilíbrio.

Por outro lado, essa maneira de valorizar o passado passa a ser percebida como um ponto de contradição na dinâmica da construção de sentidos de discursos de moda, visto que a valorização do passado não necessariamente representa uma negação à moda, a exemplo das transformações de valores do passado no estilo de moda *Vintage*⁹⁷. Isso quer dizer que o tipo *simétrico* não deixa de fazer parte de modo sintático e semântico no microuniverso temático de moda do *Advanced Style*. Percebe-se então o *simétrico* como um tipo de comportamento que valoriza a continuidade, no entanto, com ausência de expressões de elementos estéticos que lhes pareçam estranhos em relação às discontinuidades do tipo *camaleônico*.

- O tipo *dândi*⁹⁸ está relacionado à valorização da *não-descontinuidade*, num sentido *facultativo* na construção do corpo revestido. Na citação de Landowski (2007, p. 66), entende-se o *dândi* como um comportamento particular que se dispõe a se expressar de modo diferente do que prescrevem a sociedade e a cultura de moda:

O dândi, ao contrário, se caracteriza pela obsessão inversa de desassociar-se e, até certo ponto, de excluir-se de seu próprio meio, calculando para esse efeito a dose de singularidade necessária e suficiente para parecer diferente de seus semelhantes, ou seja (de acordo com que ele pretende) do «comum».⁹⁹

⁹⁷ Alguns autores, Baxter-Wright (2009), Bryant (2010) e Kennedy (2011) direcionaram suas publicações do tema de moda ao estilo *vintage*. São obras da literatura de moda que demonstram como compor o *look* com elementos considerados de *estilo*, em que se faz referências aos modelos vestimentares de personalidades políticas, atrizes e atores do cinema de meados do século XX. O estilo *vintage* é concebido a partir de modelos vestimentares constituídos nas décadas dos anos 1920 aos anos 1980; para o autor Baxter-Wright (2009), o *vintage* apresenta-se também como referência até os anos 1990.

⁹⁸ A denominação “dândi” vem do comportamento do “dandismo” do século XIX descrito na obra “Tratado de la vida elegante” de Honoré Balzac (2011), em que o autor trata com humor e ironia a intencionalidade do sujeito poder-fazer parecer, particularmente, diferente.

⁹⁹ “... el dandy al contrario se caracteriza por la obsesión, inversa, de desmarcarse y, hasta cierto punto, de excluirse de su propio medio, calculando a ese efecto la dosis de singularidad necesaria y suficiente para *parecer diferente* de los suyos, de sus semejantes, es decir (por lo que él pretende) del «común».” (Landowski, 2007, p. 66)

Entretanto, não podemos afirmar que esse tipo de comportamento desfrute de autonomia absoluta – sendo assim não faria parte de um cenário semântico. Talvez pudéssemos atribuir ao *dândi* a noção de um tipo de comportamento que possui a consciência da sua interdependência, num relacionamento particularizado entre a prescrição da cultura de moda e da sociedade dos espaços em que ele transita. Queremos dizer com isso que o tipo *dândi* pode ter consciência dos efeitos da repetição dos discursos de moda e joga com possibilidades de não os seguir exatamente tal e qual. Poderíamos indicar que essa ação *facultativa* está representada no universo do *Advanced Style*, no efeito de sentido significativo do *design* personalizado, manifestados nos modelos vestimentares que articulam a fronteira entre a moda e a arte. Desse modo, a ação de *facultividade* do *dândi* aparece na sua relação de *contradição* ao tipo *camaleônico* e de complementaridade ao tipo *simétrico*.

- O tipo *excêntrico* está relacionado à valorização da *não-continuidade*. Ao valorizar a *não-continuidade* ele procura no sentido da *permissividade* a constituição da figura do corpo revestido representado a partir da exaltação da moda. É um tipo de ação vestimentar que tem relação de *complementaridade* à ação de *descontinuidade* do tipo *camaleônico*. Por essa razão, a valorização da *não-continuidade* conduz os sujeitos a agirem com certa intencionalidade, ao desconstruir, recriar e alterar o visível do próprio corpo, a fim de que sua imagem possa parecer ao máximo diferente, no entanto, de maneira compartilhada às extravagâncias dos discursos de moda. A atribuição da denominação do tipo *excêntrico* foi opcional e pode caber a este tipo qualquer designação que o qualifique na valorização de ações comportamentais que recriam e alteram os modelos “tradicionais” das formas vestimentares. No entanto, poderíamos dizer que a valorização da “*não-continuidade*” do tipo *excêntrico* aproxima-se da noção de “neobarroco” de Calebrese (2008, pp. 72-75). Como exemplo de “excentricidade” do discurso de moda, esse autor assegura que

Um “excêntrico” é um senhor (ou de qualquer modo um sujeito) que atua nos limites de um sistema ordenado, mas sem ameaçar sua regularidade. Alguém que habita seu próprio “centro” de interesse ou influência, deslocando-se para a periferia do sistema ou de suas margens. A moda sancionou um comportamento semelhante a partir do século XIX, antecipando estilos de roupas “fora do comum”, como o do “dandy”. Mas, também o barroco (ver os trajes das festas do Rei Sol da França), o estilo excêntrico estava amplamente difundido. Hoje em dia, a excentricidade na moda quase parece ser uma regra: e o que acontece na moda atesta o que foi dito. Ou seja, a excentricidade rege uma pressão sobre as margens da ordem, mas sem tocar a ordem, enquanto a mesma excentricidade está prevista

pelo organismo superior das regras do vestir. É assim excêntrico o estilo casual, o “punk” revisado e corrigido, o adorno estranho colocado num traje tradicional, o uso de inverter os “uniformes” tradicionalmente adequados para determinadas ocasiões (utilizar os jeans para uma cerimônia e o “smoking” para passeio).¹⁰⁰

Por fim, esse tipo de comportamento se estabelece na relação de *contradição* ao comportamento do tipo *simétrico* e ao mesmo tempo de *complementaridade* ao tipo *camaleônico*, fato pelo qual os permitem exaltar os discursos de moda e simultaneamente alterar de alguma maneira as regras do vestir.

Os quatro tipos de comportamentos são compreendidos como formas hierárquicas que se instituem numa rede de oposições sêmicas, traços distintos de ações representadas na estética das formas vestimentares. Esse procedimento taxionômico não teve como propósito rotular sujeitos ou estabelecer perfis fixos de comportamentos. Serviu como modelo de estudo comparativo entre os percursos de ações das mulheres do *Advanced Style*, pressupondo-se um fazer pragmático da valorização do corpo revestido. Nessa perspectiva a classificação de tipos de comportamentos apresentou-se como um empreendimento taxionômico que consistiu na visualização de categorias que puderam discriminar evidências das ações dos sujeitos e, assim, estabelecer modelos comparáveis de tipos de comportamentos. Com isso, o estabelecimento taxionômico nos permitiu empreender uma tipologia das quatro formas comportamentais das mulheres do *Advanced Style* no percurso da valorização do projeto do corpo revestido.

Em resumo, na lógica do quadrado semiótico, ao seguir a dinâmica simples e oscilatória, a qual essa estrutura permite, foi possível indicar como se instituem as valorizações das ações vestimentares entre os quatro tipos de comportamentos. Operando sobre o quadrado semiótico atribuído à tipologia de comportamentos, pudemos comparar o que é isotópico à dinâmica da repetição dos discursos de moda e o que é isotópico à repetição da constituição de comportamentos tipológicos. A dinâmica da tipologia realizada no quadrado semiótico representou, nesta instância de trabalho, um modelo

¹⁰⁰ “Un ‘excéntrico’ es un señor (o de cualquier modo un sujeto) que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad. Alguien que sitúa su propio ‘centro’ de interés o influencia desplazado hacia la periferia del sistema o de sus márgenes. La moda ha sancionado un comportamiento semejante a partir del siglo XIX, previendo estilos de atuendos ‘fuera de lo común’, como el del ‘dandy’. Pero también el barroco (véanse los trajes de las fiestas del Rey Sol en Francia) el estilo excéntrico estaba ampliamente difundido. Hoy en día, la excentricidad en la moda casi aparece ser la regla: y el hecho de que suceda en la moda atestigua cuanto se decía. Es decir, que la excentricidad ordena una presión hacia los márgenes del orden, pero sin tocar el orden, en cuanto la misma excentricidad está prevista por el organismo superior de las reglas del vestir. Es así excéntrico el estilo casual, el ‘punk’ revisado y corregido, el adorno extraño colocado en un traje tradicional, el uso de invertir los ‘uniformes’ tradicionalmente adecuados para determinadas ocasiones (utilizar los vaqueros para una ceremonia y el ‘smoking’ para paseo).” (Calabrese, 2008, p. 72)

elementar que, metodologicamente responde à questão colocada no início do estudo, funcionando como um eixo inteligível para outras interpretações possíveis.

No entanto, neste momento em que o exame resulta no *quadrado semiótico*, o qual nos pareceu preciso e inalterado para dar prosseguimento à investigação, surgiram algumas prévias indagações sobre a possível eficiência desse modelo, capaz de ser aplicado ao caso da semiótica da moda.

Ao considerarmos o quadrado semiótico como eixo inteligível está implícito também considerar que a estruturação do percurso gerativo partiu da atribuição de categorias semânticas que foram reconhecidas como relações adequadas e interpretáveis ao que se quer elaborar. Essa maneira de pensar reflete a importância das condições de atribuições fundamentais das categorias que foram adequadas nas relações entre os objetos semióticos.

Vejamos esses pontos como reflexões, ao retomarmos o que entendem Greimas e Courtés por quadrado semiótico: “Compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da *articulação lógica* de uma *categoria semântica* qualquer” (Greimas & Courtés, 2011, p. 400). Ou seja, para que as articulações lógicas resultem num quadrado semiótico, faz-se necessário que as categorias semióticas sejam coerentes e de certa maneira coextensivas à cadeia de transformações de discursos - no nosso caso de discursos-moda. Dessa maneira, o quadrado semiótico posiciona-se e funciona no domínio central do discurso. No entanto, as categorias semióticas podem participar não apenas na interpretação fundamental do percurso gerativo, mas, de alguma maneira, podem se apresentar como modelo do discurso, assim como o quadrado semiótico se apresenta. Explicaremos melhor essa noção reflexiva com auxílio de Fontanille e Zilberberg, os quais atribuem à problemática do quadrado semiótico a ideia de um modelo ortodoxo:

... o tratamento do quadrado semiótico está subordinado ao da categoria, assim como o da espécie ao do gênero; em segundo lugar, o quadrado semiótico é especificado por sua orientação e pelo número reduzido de termos que contém. Semelhante relativização afasta tanto a tentação do dogmatismo ortodoxo – *o quadrado semiótico seria uma aquisição definitiva* ... (Fontanille & Zilberberg, 2001)

As observações críticas desses autores foram indicadas sem desmerecer a genialidade de Greimas, mas revelam as dificuldades do modelo do quadrado semiótico por reduzirem a quantidade de termos num mecanismo que parece ser definitivo. Para Fontanille e Zilberberg (2001) as dificuldades de adequação do quadrado semiótico na proposta do modelo operatório da semiótica tensiva são pontuais. Eles afirmam que

(i) o material operatório não é homogêneo, pois mobiliza por um lado a contrariedade e a contradição, e por outro lado a implicação, mas uma solução de continuidade subsiste, apontada por exemplo por B. Pottier, que sempre insistiu no fato de que *não-rico* não implica necessariamente *pobre*; (ii) o caráter bidimensional do quadrado semiótico é evidente no caso dos quadrados modais, que compõem ao menos dois predicados, e a solução proposta, a saber, o recurso ao “grupo Klein”¹⁰¹, nada mais faz que dar uma forma ao problema, sem resolvê-lo; (iii) a despeito dos tesouros de engenhosidade produzidos por Greimas, a diferença entre o modelo transformacional permanece bem tênue, e tem-se o sentimento de uma simples variação de ponto de vista. (Fontanille & Zilberberg, 2001, pp. 69-70)

Diante das observações de que o quadrado semiótico fosse suficientemente fixo nas inter-relações paradigmáticas de *contrariedade* e *contradição* dentro do próprio universo e, por isso, talvez, não permitisse as relações sintagmáticas de transformações prováveis de mudanças entre os tipos vestimentares de discursos de moda - então, procuramos realizar uma experimentação assistemática da relação de sentido entre os tipos de comportamentos baseado no quadrado semiótico.

Essa experimentação se deu a partir da apresentação da estrutura do sentido de ações dos quatro tipos comportamentais a algumas pessoas escolhidas aleatoriamente. A ideia partiu da possibilidade de se explorar um pouco a hipótese de que pudessem existir, fora do universo do *Advanced Style*, sujeitos que de alguma maneira se identificassem com o quadro de valorizações dos quatro tipos de comportamentos. Esse procedimento evidentemente serviu para colher entendimentos provisórios do senso comum. Nessa operação, revelaram-se diversas indicações de que algumas pessoas entendiam enquadrarem-se puramente no tipo *camaleônico*, *simétrico*, *dândi* ou *excêntrico*. Todavia, para nossa surpresa, outras pessoas indicaram não se identificar de maneira determinante com nenhum dos tipos, mas que, no entanto, poderiam ser reconhecidas, por exemplo, num modo de construção entre a complementaridade do tipo *simétrico* e do *dândi*, ou até mesmo entre a oposição do tipo *camaleônico* e *simétrico*.

Apesar de essa experimentação não ter sido planejada como parte metodológica da investigação, nos permitiu refletir que talvez o método que investimos na identificação de tipos comportamentais, mesmo numa acepção da dinâmica de base fundamental nas relações de “contrariedade”, de “contradição” e de “complementaridade” representadas no quadrado semiótico, não fosse suficiente para identificação de algo a mais que estivesse “escondido”, ou que o método investido não pudesse reconhecer outros números de tipos de comportamentos. Talvez pudéssemos também proceder o percurso de construção de sentido e de valores vestimentares numa relação, tanto entre os tipos de *contradição* como de *complementaridade*.

¹⁰¹ Cf. Courtés, J. (1991) em *Analyse sémiotique du discours* (pp. 136–60). Paris: Hachete; e também cf. Fontanille, J. (1984). *Le point de vue dans le discours – de l'épistémologie à l'identification* (primeira parte). Tese de doutorado de Estado. Univ. Paris III.

Ao refletirmos sobre o próprio método investido até o momento verificamos que o trabalho tomou novos rumos de investigação. Nesse momento, podemos apenas afirmar que o projeto tipológico de comportamentos representa um processo gerativo de investimento de ações valorizadas pelos sujeitos, processo que não só repercute na atualização da representação do corpo revestido, mas que permite reconhecer as transformações das formas vestimentares nos percursos de virtualização, actualização e realização.

Nessa perspectiva procuramos sancionar esse projeto tipológico ao investirmos no reconhecimento de formas de existências das mulheres do *Advanced Style*, que emergem das narrativas verbais estruturadas entre as imagens fotográficas do livro. Seria, então, uma instância de mais um exame da semiótica da moda nos discursos das mulheres do *Advanced Style*, e ainda a verificação de até que ponto o modelo tipológico pudesse ser validado ou refutado na nossa própria trajetória de investigação. Assim, apresentar-se-á, a seguir, a instância de exame da relação da *tipologia comportamental às performances das mulheres do Advanced Style*.

3.3 DA TIPOLOGIA COMPORTAMENTAL ÀS PERFORMANCES DAS MULHERES DO ADVANCED STYLE

A identificação da diversidade de sentidos e valores de comportamentos de um certo número de sujeitos, ou para melhor dizer, do sistema de significação de comportamentos vestimentares, articulados e diferenciados, proporcionou ao *Advanced Style* a representação da qualidade semântica num universo de diferentes tipos: *camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*.

A revelação desses quatro tipos de comportamentos desse microuniverso nos permitiu reconhecer o sistema tipológico como eixo de base fundamental que parte da semiótica da ação do *Advanced Style*. No entanto, refletimos que talvez, para as mulheres que se mostraram representadas nesse universo, não houvesse a necessidade de procurar qualquer que fosse o sentido nesses comportamentos, pelo fato de se entender que são apenas ações corriqueiras do dia a dia ou de maneiras de viver uma nova realidade pela busca da beleza e do bem-estar.

O simples reconhecimento das motivações de cada tipo de comportamentos do *Advanced Style* ainda nos pareceu pouco suficiente para se constituir um sistema que pudesse representar as significações do cenário diverso e dinâmico de moda. Por essa razão, buscamos prosseguir para mais um exame que partiu da elaboração da tipologia de comportamentos à verificação de como esses tipos são percebidos nas falas das mulheres do *Advanced Style*. Seria, então, considerar que as

mulheres desse microuniverso não só são motivadas pelos discursos de moda, mas são essencialmente sujeitos de competência nas suas ações de *performances*¹⁰², ao constituírem por si só, nos seus estilos vestimentares, a valorização do *saber-fazer* e *saber-ser*.

Ao entendermos que o livro *Advanced Style* teria mais a se revelar, a partir do conjunto de textos verbais que nele integram, buscamos verificar se os sentidos de valorizações reconhecidos no sistema tipológico de ações comportamentais poderiam ser confirmados nos relatos do autor e das mulheres apresentados no livro. Nesse intento, partimos da estrutura de enunciados dos textos verbais de modo que fosse possível perceber se existia alguma relação lógico-semântica entre os valores representados no processo tipológico e os relatos do livro.

O *Advanced Style* é capaz de revelar uma coerência interna do seu funcionamento relacional entre os textos visuais e verbais. Entretanto, para identificar o sentido das valorizações vestimentares das mulheres que se representam para além das imagens do livro, fez-se necessário distinguir nos textos verbais as “falas” das mulheres e do autor do *Advanced Style*. Buscamos então reconhecer nos textos o que *elas* “narram delas” e o que *ele* (o autor Ari Seth Cohen) narra “delas”.

É importante sublinhar que para este exame, ao descrevermos a fala de cada senhora do *Advanced Style*, procuramos tratá-las de modo impessoal apenas pelo primeiro nome, com o intuito de preservar na apresentação deste trabalho o sobrenome de suas famílias.

No livro *Advanced Style*, as estruturas dos textos que representam as mulheres estão apresentadas entre aspas nos capítulos específicos selecionados para algumas delas. Provavelmente são discursos resultantes de uma compilação de entrevistas realizadas pelo próprio autor. Enquanto os textos que representam o discurso do autor apresentam-se em dois momentos: na introdução do livro e na introdução dos capítulos. Na introdução do livro o autor narra o seu interesse pela arte, pela moda, pelos modos de os idosos se vestirem e pela experiência com suas avós. Na introdução dos capítulos estruturam-se os relatos de pontos de vista do autor sobre os perfis vestimentares das mulheres selecionadas.

Começamos pelas falas descritivas do autor do livro direcionadas para apresentação de algumas mulheres apresentadas nos capítulos. Essas falas indicam certa euforia do autor ao descrever as qualidades vestimentares das mulheres do *Advanced Style*.

¹⁰² Segundo Greimas e Courtés (2011) podemos entender a *performance* como um ato humano interpretado pela semiótica como uma estrutura modal do fazer-ser, onde o enunciado de fazer rege o enunciado de estado. Esses autores entendem que a partir da identificação dessa modalização que rege o sujeito é possível identificar tipos de *performances* que visam à aquisição de valores modais (na competência de um saber-fazer) e os tipos caracterizados por valores descritos. No nosso caso, a performance é “... considerada um programa narrativo do sujeito competente e em ação (por si mesmo).” (p. 364)

E, foi a partir das descrições do autor que pudemos identificar as manifestações de alguns tipos comportamentais. Iniciaremos apresentando a descrição da senhora Alice, por Cohen. Ele diz-nos que ela:

... combina a moda masculina clássica com subtis toques femininos para criar um uniforme que é, inegavelmente, o seu próprio. Seus cabelos vermelhos impressionantes e o humor brilhante complementam perfeitamente as suas escolhas de guarda-roupa distinto e não convencional.¹⁰³

Na citação de Cohen pudemos identificar que o tipo de comportamento *simétrico* de Alice manifesta-se a partir de modelos da moda masculina, composta com detalhes tênues femininos, produzindo um efeito pessoal e humorado do estilo de vestir dessa senhora. A partir da descrição desse tipo de comportamento pelo autor, num primeiro momento, pudemos sugerir a manifestação do sentido de valorização da continuidade e regularidade do tipo *simétrico*, mas, no momento final de exame, pudemos perceber que o percurso de performance da Alice constitui-se, de alguma maneira, num outro tipo comportamental, como exemplo do tipo *dândi*. Vejamos:

Num primeiro momento, Cohen diz-nos que Alice reúne figuras do modelo vestimentar do universo masculino e figuras tênues de detalhes do universo feminino. Isso nos conduziu a compreender que se trata da representação da ação de repetição da continuidade de elementos atemporais de figuras desses dois universos vestimentares, percurso pelo qual representa bem o comportamento do tipo *simétrico*. Mas, ao dar evidência aos cabelos “intensamente vermelhos”, Cohen leva-nos a entender na sua descrição eufórica que esse detalhe representa muito bem um traço singular da “não-descontinuidade” do tipo *dândi*.

A evidência da representação da cor dos cabelos vermelhos na fala de Cohen aparece como elemento significativo que indica a transformação da performance de Alice, num possível percurso do nível da atualização do poder *não-ter-que-fazer* igual ao que é recorrente e contínuo - ao nível de realização do *saber-fazer* destacar-se pelo valor do detalhe cromático. Além disso, para Cohen, esse tipo de composição possui certo humor que parte dos efeitos estéticos do conjunto vestimentar dessa senhora.

Ao observarmos atentamente as formas vestimentares dessa senhora pudemos conjecturar que o sentido de “humor” pode representar um tipo de manifestação da harmonia de composição do discurso vestimentar. Este passa a ser representado nas manifestações de detalhes incomuns e nas

¹⁰³ “... blends classic menswear with subtle feminine touches to create a uniform that is undeniably her own. Her striking red hair and brilliant humor perfectly complement her distinctive and unconventional wardrobe choices.” (Cohen, 2012, p. 36)

referências de figuras vestimentares entre masculino/feminino. Provavelmente, por essa razão, Cohen percebe o modelo de composição da Alice como um tipo de ação vestimentar que se estabelece como modo “não convencional” (*unconventional*).

Pudemos, então, sugerir que a partir da fala de Cohen, nas ações vestimentares da Alice, aparece revelado o tipo comportamental *simétrico*, no entanto, com indicações prováveis de complementaridade dos comportamentos do tipo *dândi*. Vale lembrar que o tipo *simétrico* possui traços que o estabelece numa relação de *complementaridade* no quadrado semiótico ao tipo *dândi*, construindo assim a noção da dinâmica que se institui num possível processo de transformação ao transitar entre um percurso comportamental para o outro. Pressupõe-se, então, que o tipo *simétrico* pode, também, buscar um sentido singular ao seu estilo de vida, não necessariamente de modo regular de reprodução dos discursos de moda.

Ao tratar do modo de vestir de Joyce, Cohen descreve os elementos de expressões que se manifestam na valorização do sentido de “elegância” como um tipo de qualidade eufórica vestimentar. Na fala desse autor o tipo *simétrico* aparece representado na descrição do uso que dá continuidade à valorização das pérolas, das luvas, da composição cromática marcada pela distinção do castanho claro e do preto no vestuário ou dos tons escuros, estes compostos com elementos discretamente coloridos (cf. Anexos: 5 Quadro de composições simétricas, foto 32; 7b – Quadro de formatos orgânicos, foto 57; 10 – Quadro de elemento de cor, foto 81).

Ao observamos o percurso da fala na descrição de Cohen, observamos que ele primeiro dá evidência à idade, à sabedoria e ao discernimento como valores do comportamento dessa senhora:

Aos 80 anos de idade, Joyce adquiriu uma vida de estilo, sabedoria e discernimento. Para ela, a elegância é da maior importância – uma qualidade, e que em sua opinião é refinada com a idade. Raramente visto sem a sua assinatura, pérolas e um lindo par de luvas, Joyce é o epítome da beleza clássica e charme.¹⁰⁴

Ao explorar o valor do *ser* elegante, mas não necessariamente na apresentação dos padrões corriqueiros de um comportamento puramente simétrico, Cohen prioriza nas suas falas as descrições das ações de mulheres do *Advanced Style*, as quais parecem não representar a busca pela regularidade nas representações vestimentares. Vejamos, então, como Cohen descreve Beatrix: Seu batom escuro,

¹⁰⁴ “At 80 years old, Joyce has acquired a lifetime of style wisdom and insight. For her, elegance is of the utmost importance – a quality, in her opinion, that is refined with age. Rarely seen without her signature pearls and a gorgeous pair of gloves, Joyce is the epitome of classic beauty and charm.” (Cohen, 2012, p. 94)

chapéu preto elegante, e uma insinuação de cabelo azul em contraste da sua tez pálida, resulta numa composição deslumbrante.¹⁰⁵

Nessa descrição do autor se apresenta também uma possível manifestação do tipo *dândi*. O chapéu preto de modelo padronizado, o qual representa a continuidade e as repetições de ações vestimentares, perde o domínio de unicidade da composição pela evidência do detalhe do cabelo azul. A delicadeza desse detalhe que é observado por Cohen como “insinuação”, permite “desviar” ou balizar a noção da continuidade de tipos de composições que poderiam ser atribuídas ao estilo com base no eixo *icástico* (valorizado pelo tipo *simétrico*). No entanto, indica tratar-se de um comportamento *dândi*, motivado pela procura criteriosa de elementos de expressões que de alguma maneira possuem ou representam o sentido da essência da diferença. Podemos verificar que essas subtilezas de detalhes se mostram como representações particularizadas nas imagens de composições dos modos de vestir da Beatrix (cf. Anexos: 1a – Quadro de formas geométricas fechadas, foto 6; 7b – Quadro de formatos orgânicos, foto 58).

Cohen parece apreciar bastante os tipos vestimentares mais diferentes e ousados das mulheres do *Advanced Style* e que, de alguma maneira, para ele, possam representar um confronto ao universo de envelhecimento constituído sobre pilares das “tradições” vestimentares. Ele dá evidência à qualidade do que é extravagante, dramático (teatral), corajoso nas ações de transformações do que é padronizado, original e de espírito artístico.

Para Cohen, Lynn é extravagante e dramática ao mesmo tempo. Ao examinarmos as imagens dessa senhora pudemos observar a manifestação do que é extravagante e do que se refere ao “espetáculo” na opinião do autor (cf. Anexos: 6a – Quadro de formatos geométricos abertos, foto 38; 6b – Quadro de formatos geométricos abertos, foto 45; 7a – Quadro de formatos orgânicos, foto 49; 11 – Quadro do elemento cor, foto 88; 12 – Quadro de composição de cores, foto 94; e 14 – Quadro do elemento cor, foto 111). A manifestação do tipo de comportamento *excêntrico* pode estar representada nos discursos das cores vibrantes, dos acessórios de proporções amplificadas (efeito de volume extremo), na composição do vestuário de textura de animal (zebra) com colares de grandes pérolas brancas e nas composições inspiradas nos elementos estéticos da cultura oriental, que parece negar ou desafiar as convenções das culturas vestimentares.

Parece que Lynn procura construir uma “personagem” que valoriza a excentricidade de representar algo ou alguém. Na observação das imagens de Lynn pudemos entender o sentido de “extravagância” e da ação de um “talento dramático” que Cohen atribuiu ao descrever essa senhora.

¹⁰⁵ “Her dark lipstick, elegant black hat, and hint of blue hair against her pale complexion made for a stunning combination.” (Cohen, 2012, p. 80)

Vejamos: Ela “... criou um mundo cheio de estilo extravagante e talento dramático, em sua boutique de *Upper West Side*. Eu fui primeiro atraído pelas suas cores brilhantes e acessórios ousados...”¹⁰⁶

Ao descrever outra senhora, Ilona, Cohen dá evidência aos seus cílios e a sua competência de poder ser original. Ele diz que como uma artista de cabaré essa senhora procura a valorização artística e um modo especializado da sua forma vestimentar. Cohen relaciona a forma de expressão dessa senhora como “alguém muito especial”, revelando que quando a viu pela primeira vez chamou-lhe a atenção o estilo vestimentar dela:

... seus cílios incríveis, percebi imediatamente que eu estava na presença de alguém muito especial. Conhecida principalmente por seu talento como artista e, mais recentemente, como artista de cabaré, o espírito e natureza artística de Ilona brilha através de seus costumes selvagens e maravilhosos. Quer magicamente transformando lenços velhos em belos vestidos, ou transformar em moda capas de guarda-chuvas descartados, Ilona constantemente prova que é verdadeiramente original.¹⁰⁷

O possível tipo *excêntrico* dessa senhora aparece manifestado no comportamento vestimentar regido pelo desejo criativo da arte, do inesperado e da provocação. Na valorização do comportamento *excêntrico* surge como “marca” fundamental: os enormes cílios alaranjados em contraste com a sombra verde-claro-azulada. Os cabelos acompanham a mesma cor dos cílios, contrastando com os diversos tipos de cores e estampas dos vestuários em que ela se apoia para valorizar sua expressão (cf. Anexos: 8 – Quadro de formatos orgânicos, foto 61; 15 – Quadro de composições de cores, fotos 119, 120, e 122).

Quanto a Debra, Cohen também evidencia o potencial artístico e de criação dessa senhora. Ela parece ser o que podemos chamar de “designer” do próprio corpo revestido. A excentricidade está manifestada num *design* “inovador” e num modo vestimentar que reúne vários elementos diferentes na mesma composição, indicando haver possibilidades criativas da desconstrução dos padrões. Como exemplo desse modo de vestir podemos descrever a composição do vestido em tecido fino (provavelmente de seda ou de cetim) na cor cinza, de textura elaborada por volumes de efeitos de amassados e plissados e um par de tênis em tons lilases. Outro exemplo de composição, no qual ela adequa os elementos vestimentares, pode ser observado no adorno de cabeça de *design*

¹⁰⁶ “... has created a world full of flamboyant style and dramatic flair in her Upper West Side boutique. I was first drawn to her bright colors and bold accessories, but it is her energy, enthusiasm ...” (Cohen, 2012, p. 152)

¹⁰⁷ “... her amazing eyelashes, I realized immediately that I was in the presence of someone very special. Known primarily for her talent as an artist and more recently as a cabaret performer, Ilona's spirit and artistic nature shine through her wild and wonderful costumes. Whether magically transforming old scarves into beautiful dresses, or fashioning capes out of discarded umbrellas, Ilona constantly proves she is a true original.” (Cohen, 2012, p. 66)

personalizado, desenhado pelos formatos indefiníveis e de materiais entrelaçados (cf. Anexos: 7b – Quadro de formatos orgânicos, foto 52; 8 – Quadro de formatos orgânicos, foto 60 e 65; 9b – Quadro de composição de formatos geométricos orgânicos, fotos 74, 75 e 76). Cohen diz que para Debra: “... vestir-se todas as manhãs é literalmente um trabalho de arte. Ela envolve o tecido de maneiras inesperadas, transforma suas saias ao contrário ou de cabeça para baixo, e empilha utensílios de cozinha, resultando em criações mais maravilhosas.”¹⁰⁸

Jean e Valerie, intituladas pelo próprio autor como *The idiosyncratic fashionistas*¹⁰⁹, representam o que poderíamos chamar do tipo *excêntrico*, que se estabelece num processo de complementaridade ao tipo *camaleônico* no quadrado semiótico. Cohen descreve essas duas mulheres ao demonstrar a possibilidade de o poder produzir o sentido de “humor” e de “diversão” das formas vestimentares, numa experiência na etapa de vida do envelhecimento.

Mais uma vez o humor é percebido por Cohen como modo de valorização da criatividade e de possíveis alternativas vestimentares. Esse tipo *excêntrico (idiosyncratic)*, que se complementa ao tipo *camaleônico (fashionistas)*, transita pela arte e pelo desejo de ser original. Nesse caso, pudemos perceber duas maneiras de manifestações de comportamentos dessas duas mulheres: pelo reconhecimento de um tipo de comportamento, que aparece regido pela liberdade de escolhas de elementos (cf. Anexos: 2a – Quadro de formatos geométricos fechados, foto 16; 5 – Quadro de composições simétricas, foto 31; 9a – Quadro de composição de formatos geométricos e orgânicos, foto 68); e pela excentricidade representada nas figuras do *design* de inovação de vestuários e acessórios (cf. Anexos: 6b Quadro de formatos geométricos abertos e amplos, foto 42; 7a – Quadro de formatos orgânicos, foto 46; e 9a – Quadro de composições de formatos geométricos e orgânicos, foto 68).

Cohen descreve o estilo dessas duas mulheres destacando o sentido de humor: “Jean e Valerie acreditam que a moda deve ser divertida em qualquer idade. Suas escolhas únicas e muitas vezes caprichosas, escolhas de alfaiataria, são um produto de vidas imbuídas de humor.”¹¹⁰

Por fim, não ficou claro na fala de Cohen os enunciados que permitissem perceber a indicação clara de sentidos do tipo *camaleônico*. Talvez, esse autor tenha priorizado, na sua descrição, o que lhe

¹⁰⁸ “... getting dressed every morning is literally a work of art. She wraps fabric in unexpected ways, turns her skirts backwards or upside down and stacks on kitchen utensils, resulting in the most wonderful creations.” (Cohen, 2012, p. 52)

¹⁰⁹ Este termo “fashionista” é utilizado no universo da moda para atribuir às pessoas que propõem a transformação de um conceito de moda a partir de uma “nova” imagem vestimentar, geralmente com um sentido de ousadia que acrescenta valores à própria moda e às vezes, contra o próprio sistema: num comportamento *anti-moda* (Y. M. Lotman, 2013).

¹¹⁰ “Jean and Valerie believe that fashion should be fun at any age. Their unique and often whimsical sartorial choices are a product of lives imbued with humor.” (Cohen, 2012, p. 222)

pareceu coerente a ser exposto como representação da temática do *Advanced Style*, apostando na evidência do que é elegância, na surpresa dos detalhes incomuns, do humor e da exuberância das composições vestimentares que lhes chamaram a atenção.

Se refletirmos num contexto mais amplo que todos nós somos, de certa maneira, vítimas da moda, assim como trata o autor Ener (2013) em *Víctimas de la moda – Cómo se crea, por qué la seguimos*, podemos construir uma hipótese provisória de que o tipo *camaleônico* (motivado pela valorização das mudanças de discursos de moda) está representado de modo implícito nos percursos de vários tipos de comportamentos vestimentares no universo da cultura de moda, seja do tipo *simétrico*, *dândi* ou *excêntrico*.

No momento pelo qual o modelo tipológico pareça não se acomodar como base na identificação de algum tipo de comportamento, admitimos que qualquer modelo não é autônomo suficiente e capaz de ser incontestável a validações. Mas, a falta de autonomia que evidentemente surge de modo natural em todo modelo, reafirmou a necessidade de realizarmos exames transversais, ou seja, exames que permitissem cruzar compreensões a partir de outras leituras, assim como fizemos no exame das falas das mulheres (cf. subsecção 3.4). Em nosso caso, esse procedimento se valeu de leituras estruturadas, tanto a partir da fala do autor do livro como das mulheres, entendendo-se que, a partir dos enunciados destas, poderíamos revelar suas performances, ao debruçarmo-nos especificamente na fala de cada uma delas.

A verificação do funcionamento do modelo tipológico na identificação das falas das mulheres do *Advanced Style* permitiu reafirmar fundamentalmente que ele serve como base de leitura das ações de tipos comportamentais. Mas, ainda, é prudente enfatizar duas colocações sobre os procedimentos de leituras na identificação de comportamentos que partem desse modelo tipológico como base:

(a) Se no percurso de ações de sujeitos seja revelado a construção do encadeamento de enunciados passíveis de várias leituras, ou seja, numa manifestação de *ambiguidade*¹¹¹ e sem predominância clara para identificação de tipos de comportamentos, isso não quer dizer que o modelo seja incoerente enquanto sistema tipológico. Nesse caso, tomamos a recomendação de Greimas e Courtés (2011, p. 126) do procedimento da *desambiguação*, que nada mais é do que estabelecer uma leitura isotópica num contexto mais amplo (paradigmático) ou mais explícito e específico (sintagmático). Indicamos, então, partir para

¹¹¹ A *ambiguidade* é um verbete do dicionário de semiótica que segundo Greimas e Courtés (cf. 2011, p. 28) se designa como a propriedade de enunciados que se apresentam, simultaneamente, várias leituras de sentidos possíveis.

leitura de um universo representado pela relação de enunciados narrativos que permitam representar de modo mais específico o percurso do sujeito examinado. Esse pode ser o caso do exame de discursos narrativos que partem de entrevistas ou questionários.

(b) É fato admitir que o percurso de elaboração do sistema tipológico parte da estrutura de atribuição das diferenças entre os tipos de comportamentos que, evidentemente, dependem e se estabelecem nas semelhanças e nas oposições entre as ações dos sujeitos. No modelo do sistema tipológico a relação entre os tipos é recíproca. Isto é, a identificação de cada um deles depende do funcionamento dessa estrutura. Isso quer dizer que para identificar a representação de um tipo de comportamento, que se estabelece na leitura de determinados discursos, faz-se necessário entender como se processa a *pressuposição recíproca* da presença de um tipo que, evidentemente, parte do princípio da ausência do outro. Na noção da semiótica greimasiana a pressuposição recíproca é reconhecida como dupla pressuposição em que dois termos são igualmente “pressupponentes” e “pressupostos”, entendendo-se que a ausência dessa relação determinará a autonomia de cada um dos termos (cf. Greimas & Courtés, 2011, p. 383-384). No caso da semiótica de moda do *Advanced Style*, a total autonomia dos comportamentos tipológicos não acontece. O fato é que as ações desses comportamentos se modalizam pelo mesmo contrato cultural da busca de valores vestimentares. É por essa razão que as construções dos tipos se instituem num sistema nas suas relações de reciprocidade. A construção de tipos de comportamentos se institui, então, pela relação de existência do outro tipo. Assim, é válido dizer como exemplo que não podemos falar da presença do tipo *camaleônico* sem compreender o que está implícito e pressuposto como contrariedade do tipo *simétrico*; do mesmo modo, na relação entre o tipo *dândi* e o *excêntrico*. Em suma, assim como a noção de pressuposição e de reciprocidade foi considerada para elaboração do sistema tipológico, ela deve ser considerada também no percurso de leitura.

Ao colocarmos os pontos fundamentais de como pudemos atribuir o modelo tipológico como base para entender a construção de sentidos nas ações de comportamentos de moda e, ao seguirmos as colocações anteriores dos pontos (a) e (b), partimos para leitura isotópica que permite comparar os sentidos entre as falas correspondentes aos tipos comportamentais, num contexto que entendemos como mais específico, o qual é representado pelas próprias falas das mulheres do *Advanced Style*. Demonstrar-se-á como as mulheres se autovalorizam qualitativamente no sentido vestimentar.

3.4 O EGO ENUNCIADOR DOS VALORES DO PRÓPRIO CORPO REVESTIDO

Por se tratar de um livro, o relato das mulheres passa a tomar uma posição enunciativa que se constrói na enunciação do “eu” para o “tu”. Tomamos, então, os textos (entre aspas) onde enunciam o que elas narram dos próprios valores do corpo revestido.

Numa primeira leitura foi possível perceber a necessidade de as mulheres expressarem as próprias maneiras de se vestir, como valorizam o seu corpo a partir das suas composições vestimentares, as maneiras de lidar com a moda e a maneira de propor o que deve ser adequado para si e para os “outros”.

Ao relatarem de si mesmas, numa demonstração de como construíram e apresentaram a imagem do seu corpo revestido para o mundo, as mulheres do *Advanced Style* se constituíram no papel de *destinadoras*, colocando-se frente a frente aos sujeitos destinatários (leitores do livro). Trata-se de um percurso que ao mesmo tempo se constitui tanto na estrutura de predicados narrativos do *fazer-fazer* (indicando a persuasão de moda) como do *saber-fazer*, este pressupondo a preexistência da competência das mulheres nas suas performances de ações vestimentares.

Nesse percurso, procuramos reconhecer a manifestação da *presença* do sujeito na instância enunciativa estabelecida pelo “eu” na estrutura dos relatos das mulheres do *Advanced Style*, entendendo que “O eu é instaurado no ato de dizer: eu é quem diz eu” (Benveniste, 2005, p. 286). Assim, priorizamos os textos que se estruturam pelo sintagma “eu” ou sintagmas que enunciam a presença de quem fala, entendendo-se como fundamental para se perceber os mecanismos básicos de ações enunciativas dos sujeitos como uma instância do *ego enunciador*.

Os textos foram organizados com base numa relação que parte das valorizações dos tipos de comportamentos (*camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*) para identificação dos *significados* de valorizações do corpo revestido manifestados nas narrativas das falas das mulheres. Essa operação metodológica de análise, mais uma vez, foi inspirada basicamente numa das fases do trabalho de Jean-Marie Floch (1990), *Êtes vous arpenteur ou somnambule? – L’élaboration d’une typologie comportementale des voyageurs du métro*, em que o autor ao elaborar a tipologia dos quatro tipos de viajantes do metrô de Paris, parte para relação entre as figuras tipológicas com os significados dos textos - estes identificados nas entrevistas dos utilizadores do espaço do metrô. Floch pretendia com esse procedimento verificar a valorização da semiótica numa adequação das possíveis soluções do *design* e da comunicação do espaço do metrô RER (Rede Expresso Regional).

Então, no nosso caso, numa primeira leitura global dos textos das falas das mulheres do *Advanced Style*, observamos que para a maioria delas, as valorizações dos modos de elas representarem-se vestidas, nos pareceu construir o sentido da *elegância* e da *liberdade*. Esses dois sentidos revelaram-se nas manifestações narrativas e enunciativas de valor do “eu” (o enunciador, evidentemente, revestido) para o “tu/eles” (os enunciatários).

Para empreender essa primeira leitura, colocamos uma questão fundamental:

Como a produção de sentido vestimentar se manifesta no significado de cada tipo de comportamento camaleônico, simétrico, dândi e excêntrico?

Ao entendermos os comportamentos das mulheres como ações experimentais do projeto do corpo revestido (percurso de transformação da própria imagem) que se estabelecem em valores vestimentares, compreendemos também que essas ações são regidas por outros tipos de valorizações que fazem sentido para cada uma delas. Retomamos, então, as formas de valorizações antes identificadas nos tipos comportamentais (*descontinuidade* do tipo *camaleônico*; *continuidade* do tipo *simétrico*; *não-descontinuidade* do tipo *dândi*; e *não-continuidade* do tipo *excêntrico*). Essa retomada fez-se necessária para que pudéssemos reconhecer nas falas das mulheres os respectivos sentidos de performances, relacionados aos tipos de comportamentos vestimentares.

A partir do sistema tipológico, a identificação e organização de textos que representam as falas de cada senhora serviram-nos como estrutura interpretativa no reconhecimento dos tipos comportamentais, nomeadamente na valorização do (eu) *camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*. Mas, ao identificarmos como os tipos comportamentais podem ser lidos no trajeto de cada fala, evitamos atribuir determinações fixas e tipológicas para cada percurso de ações das mulheres, especificamente nas transformações de suas performances. Esse modo de interpretação fez-se necessário por entendermos que a leitura de complexidades específicas de ações de cada estilo de vida deveria ser bastante cautelosa.

Começamos por examinar a manifestação de comportamentos do tipo *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*. A leitura da manifestação do tipo *camaleônico* será apresentada no final deste exame. Isso por entendermos que seria o momento adequado para explicarmos melhor como o tipo camaleônico pôde ser reconhecido como representação do regimento de base e da relação do contrato cultural, entre os outros tipos de comportamentos. Vejamos como examinamos os sentidos de valorizações tipológicas nas falas das mulheres do microuniverso do *Advanced Style*.

3.4.1 UM (EU) SIMÉTRICO, DÂNDI EXCÊNTRICO OU CAMALEÔNICO?

A colocação da questão hipotética da possível manifestação do tipo *simétrico*, *dândi excêntrico* ou *camaleônico* adequada como título da apresentação deste exame, deve-se por dois motivos. O primeiro, por entendermos que este momento de exame parte de identificações hipotéticas de comportamentos tipológicos representados como ações no percurso de cada fala das mulheres do *Advanced Style*. E o segundo, pelo fato de já termos identificado ações tipológicas de algumas mulheres na descrição do autor Ari Set Cohen. Isso nos levou necessariamente a esta instância de exame, na qual as mulheres se estabelecem numa noção específica do ego enunciator – o que elas dizem de si.

Esse procedimento se mostrou como momento adequado para identificarmos as relações entre os percursos de ações, os quais já foram interpretados a partir da descrição do autor do livro. Esse modo de relação nos permitiria revelar os prováveis sentidos de significados manifestados no percurso das falas dessas mulheres.

Começamos por apresentar a identificação da construção de sentidos que pudessem indicar a valorização do tipo de comportamento *simétrico*. Lembramos que esse tipo de comportamento se constrói num percurso de valorização da *continuidade* de formas vestimentares, regido pelo sentido significante de padrões e modelos atemporais (exemplo da alfaiataria) ou na redução das constantes mudanças de discursos de moda, em contrariedade às *descontinuidades* do tipo *camaleônico*.

3.4.1.1 A DEPENDÊNCIA DO (EU) SIMÉTRICO

O tipo de comportamento *simétrico* pode se apresentar com traços peculiares dos modos vestimentares, de acordo com o que se pode perceber nas falas de algumas mulheres do *Advanced Style*. Como exemplo disso tomamos a afirmação na fala da senhora Rose, na qual ela expõe sua opinião do que entende como a construção de sentido vestimentar adequado: “Ser mais, aparecer menos.”¹¹²

Ao apresentar a ideia de que “aparecer menos” permite construir o valor de significado eufórico de “ser mais”, pressupõe-se a valorização de uma figura que prioriza a ausência do efeito de

¹¹² “Be more, appear less.” (Cohen, 2012, p. 10)

exagero dos elementos plásticos vestimentares. Ou seja, as formas vestimentares, valorizadas pela Rose, indicam um tipo de comportamento que busca priorizar as composições de vestuários a partir de elementos significantes que permitam reproduzir o sentido estético do “parecer menos” (*appear less*), para que seja possível, então, alcançar o valor de sentido do significado do “ser mais” (*be more*).

Isso nos mostrou que esse é um comportamento típico do *simétrico*. Trata-se da figuratização do *ser* a partir do valor estético da simplicidade e de nitidez das formas vestimentares. Poderíamos dizer também que esse tipo de comportamento busca na recorrência de discursos de moda o efeito da expressão *minimalista*¹¹³, regida fundamentalmente pela continuidade da qualidade e quantidade de figuras simples, numa noção do mínimo necessário para o efeito desejado. Compreendemos ainda como um percurso de ações que busca na qualidade do efeito do minimalismo das formas vestimentares a exaltação eufórica de valores da presença do *ser mais*. Esse tipo de comportamento se reafirma como um modo de presença da exaltação do discurso de moda, que se constrói na valorização das repetições de referências significantes do eixo icástico (ordenado, nítido e demarcado).

As descrições das ações reconhecidas nas falas de outras duas mulheres, Maira e Mimi, apresentam-se bastante semelhantes quanto a necessidade da permanência e da manutenção do modo *simétrico* de valorização vestimentar. No caso da senhora Maira, ela fala sobre o seu modo particularizado do *dever-fazer* uso de um elemento significativo o qual representa um valor vestimentar que a permite sentir-se íntegra: “Há algo muito cuidado sobre um laço preto. Eu só sinto que ele me completa.”¹¹⁴

Para Maira, a busca pelo objeto-valor aparece no percurso vestimentar representado a partir do elemento significativo vestimentar (laço) de efeito cromático especificamente na cor preta. Nessa busca o regime da *dependência* modaliza o percurso vestimentar dessa senhora, ao valorizar como modo de necessidade da presença do “laço preto”, pois na ausência dele, ela (o eu) estaria incompleta e irrealizada. Nesse percurso o regime da *dependência* é percebido na necessidade do *dever* possuir algo significativo para constituir um valor que complete o sentido de existência, transformando-se num valor indispensável, contínuo e recorrente na representação do elemento vestimentar. Percebe-se, então, que nesse percurso narrativo da senhora Maira o *dever* virtualizante modaliza a busca do sentido de existência a partir da representação do “laço preto”, ação vestimentar que permite

¹¹³ O “minimalismo” é um termo de referência da noção estética de movimentos artísticos, culturais e científicos do século XX que tomou como base de expressão a utilização do mínimo possível de elementos de expressão (Cf. Argan, 1992; Bertoni, 2004). Essa noção influenciou diversas áreas de criação, como exemplo do design, artes, literatura e no *design* de vestuários da década de 1990.

¹¹⁴ “There is something very soigné about a black bow. I just feel like it completes me.” (Cohen, 2012, p. 199)

construir significados de “estabilidade” e de “permanência”, os quais indicam manifestações dos modos de valorizações do tipo *simétrico*.

Mimi também se mostra dependente de um elemento significante e descreve em forma de negação o seu *dever* narrativo do sentido da *permanência*: “Eu não posso imaginar sair sem um chapéu. A única coisa que resta na vida romântica é o chapéu.”¹¹⁵

Diante de possíveis perdas que possam ter havido no processo de existência da vida de Maira e Mimi, elas parecem estabelecer uma conquista de valor à figura de um “laço preto” e do “chapéu romântico”, transformando-os em valores de representação de sentido do prazer ou de algum modo de compensação.

Ao observarmos as descrições das falas dessas duas mulheres, mais uma vez, identificamos a valorização da *continuidade* do tipo *simétrico*, no entanto, representado pela significação da *dependência* de determinados valores figuratizados nas formas vestimentares como um modo de mediação do sentido de satisfação.

Quando se trata da fala da senhora Alice e ao retomarmos a fala de Cohen quando discorre sobre ela, vimos que o primeiro entendimento deste autor nos conduziu a perceber manifestações de sentidos de possíveis perfis tipológicos. Vejamos o que Alice disse: “Não quero um look louco. O objetivo é um look tão chique o quanto você puder – mas uma pessoa comum nunca usaria isso na rua.”¹¹⁶

No primeiro momento, ao observarmos a fala de Alice, identificamos que ela enuncia a noção do “*não querer*”, estabelecendo-se como um modo virtualizante de negação ao sentido disfórico do *look crazy*. No segundo momento da fala, o “*não querer*” passa a ser reafirmado como nível virtualizante pela busca da valorização da forma vestimentar a partir do sentido de um *look chic*. Essa busca aparece representada na proposta de valor intenso “tão chique” que ela faz para si e, ao mesmo tempo, para o outro (leitor): “o quanto você puder”.

Pudemos perceber ainda na fala dessa senhora que o valor de “ser chic” aparece em oposição ao sentido disfórico do *look crazy*, pressupondo-se que este último represente um modelo que não corresponde à valorização da sua maneira de vestir. Essa interpretação se atribui ao sentido da necessidade do “*não querer ser vista*” na forma adjetivada numa figura de sentido *crazy*.

Nesse percurso (entre a busca do *look chic* numa negação do *look crazy*) pudemos construir a interpretação na leitura de que Alice se refere ao *look crazy* como um tipo de composição de elementos vestimentares que produza um efeito de sentido estético “louco”, desordenado, exagerado

¹¹⁵ “I can't imagine going without a hat. The only romantic thing left in life is hat.” (Cohen, 2012, p. 05)

¹¹⁶ “Don't want to look crazy. The object is to look as chic as you can – but your average person in the street would never wear this.” (Cohen, 2012, p. 38)

ou desmedido. Nesse regime de negação à figura *crazy* ela pode vislumbrar o *querer-fazer* uma figura *chic*, numa virtualização em oposição aos enunciados figurativos e estéticos que possam se estruturar na manifestação de sentido de um *look crazy*.

Ao retomarmos a fala de Cohen, na qual se descreve que a Alice procura harmonizar elementos dos universos masculino e feminino, o detalhe do cabelo vermelho intenso como modo adequado à composição, podemos articular a esta leitura que ela (Alice) busca o valor do sentido de ser “chic” na representação harmônica entre o masculino/feminino e, também, do efeito de impacto das cores intensas. Mas, no último momento da fala dessa senhora, percebemos algo mais na exploração no modo de seu comportamento, em que ela descreve de maneira indireta, numa autovalorização ao sugerir o seguinte: “..., mas uma pessoa comum nunca usaria isso na rua.”

Nesse texto, Alice parece querer dizer, talvez de modo irônico, que é uma pessoa “incomum” ao considerar que uma pessoa “comum” não sairia na rua com aquele tipo de composição vestimentar. A partir dessa descrição, ela provoca o olhar do leitor para o seu *look* vestimentar na fotografia apresentada no livro por cima do texto (Cohen, 2012, p. 38). Nesse momento, para o leitor e para o analista, é possível realizar uma espécie de relação de ancoragem entre a imagem da fotografia e o texto verbal. Na imagem, os elementos do corpo revestido estruturam-se na significância de um vestido de cortes geométricos simples e discretos, entretanto, ressalta-se uma composição de cores contrastantes: os cabelos na cor vermelha alaranjada; um vestido amarelo intenso; e uma bolsa de mão na cor laranja (cf. Anexos: 14 – Quadro do elemento da cor, foto 110). Alice parece pretender alcançar um *look chic* na concretização de um efeito exuberante da composição vestimentar de cores vibrantes e contrastantes. Com efeito, para ela, a forma vestimentar de sentido “incomum” permite construir um valor peculiar e subjetivo representado pela maneira particularizada de ser *chic*.

Em suma, Alice parte de um percurso virtualizante do querer ser *chic* como regime de dependência de discursos de moda “elegante”, percurso pelo qual parece está implícita a valorização da continuidade do tipo *simétrico*. No entanto, nesse percurso, ela tenta construir um modo de se vestir particularizado com louvor da cor intensa dos seus cabelos, assim como foi visto anteriormente na fala de Cohen. Isso nos levou a reconhecer que o sentido da *dependência* do ser *chic* e, ao mesmo tempo, da busca de algum detalhe da diferença, como modo de não se igualar à regularidade do tipo *simétrico*, pode se estabelecer na valorização da sublimidade vestimentar na *não-descontinuidade* do tipo *dândi*.

Mas, não nos parece que é só isso. Ao nos aprofundarmos no universo particular de representações das composições de Alice (cf. Anexos: 1a – Quadro de formatos geométricos fechados, foto 5; 1b – Quadro de formatos geométricos fechados, foto 12; 11 – Quadro do elemento cor, foto

87; 14 - Quadro do elemento cor, foto 110), pudemos observar um conjunto de formas vestimentares que se apresentam bastante distintas. Os efeitos de expressões estéticas entre as vestimentas apresentam-se tão diferentes que poderíamos não perceber ser a mesma senhora. Nessa observação específica podemos conjecturar que o percurso de ações vestimentares dessa senhora não só pode ser compreendido como um tipo *simétrico* ou *dândi*. Essa senhora deve também transitar pelas ações de mudanças regidas pelo sentido de *dependência* de discursos de moda, assumindo também o percurso de construção de sentido do tipo *camaleônico*. A *dependência* parece ser fundamentalmente o regime que se estabelece na busca do *ser chic*, representado pela harmonia entre os dois universos: feminino e masculino.

Ao tratarmos do tipo *simétrico* e a relação implícita que pode ser estabelecida ao tipo *camaleônico*, percebemos a recorrência da possível implicação da relação fundamental do princípio da *dependência* que tanto pode ser paradigmática entre outros tipos comportamentais, como sintagmática na correlação entre a lógica-discursiva do sujeito e do objeto ou entre objetos. Ou seja, a *dependência* surge como dispositivo que rege as ações comportamentais nas relações desses sujeitos, na busca por valores representados na continuidade de elementos significantes de modo que produzam o efeito de satisfação no seu percurso vestimentar. Vejamos, então, como o regime da não-dependência pode se estabelecer numa pressuposição ao percurso de valorização vestimentar do tipo *dândi*.

3.4.1.2 O PERCURSO DA NÃO-DEPENDÊNCIA DO (EU) DÂNDI

Neste exame a modalização da *não-dependência* do comportamento de tipo *dândi* se manifesta no percurso narrativo na fala de mais uma senhora do *Advanced Style*. Nesse caso, a *não-dependência* se revela a partir do “jogo” de ações narrativas na busca de valores vestimentares, constituindo-se numa construção de sentido contrária à dependência.

Para conduzirmos a identificação de sentido do tipo *dândi*, vale lembrar que esse tipo de comportamento se complementa com o tipo *simétrico* na dinâmica do sistema tipológico. Este último é regido pela dependência de ação da continuidade de formas vestimentares. No entanto, os dois tipos se representam manifestados igualmente como presença do estar na moda. Mas, a distinção entre cada um deles é percebida no modo em que eles se relacionam com a dependência dos valores vestimentares: um (*simétrico*) busca a continuidade e, o outro (*dândi*), a não-descontinuidade.

A relação de modo “inverso” de ações narrativas do comportamento *dândi*, a que nos referimos, institui-se num tipo de percurso que lhe permite negar algo para reafirmar seu valor. Isso nos levou a entender que essa reafirmação representa a construção do sentido de significado de *superação* de certa dependência.

Esse sentido de superação foi reconhecido na fala da senhora Maira a qual se manifestou como modo de negar a dependência da valorização de continuidade de discursos de moda. Nesse caso identificamos que o sentido de superação se manifesta pela narrativa do *saber lidar* com os discursos significantes de moda ao construir um estilo de vida.

Com base na noção da relação entre a *dependência* e *não-dependência*, observamos que esse encadeamento aparece implícito na fala de Maira, pelo fato de os enunciados na construção de sentidos não deixarem de ser representados como narrativas de ações que indicam a obediência ao contrato vestimentar (o que deve ser seguido culturalmente) e, por outra parte, ao indicar a “desobediência” na manifestação do *não-dever* seguir a moda.

Esse jogo de relação entre a *obediência/desobediência* nos levou a pressupor que ao negar as repetições dos discursos de moda, o sujeito passa a ser modalizado pelo possível regime da *não-dependência* e, ainda, essa relação de sentidos nem sempre aparece representada de maneira clara na narrativa do sujeito. Por essa razão, entende-se que essa circunstância possui os dois lados da moeda, ou seja, a obediência surge como contrato cultural do dever a ser seguido pelo actante e a desobediência aparece como forma de construção de sentido no percurso de transformações de comportamentos e modelos vestimentares na dinâmica da cultura. A permanência, então, se revela no sentido da obediência e as transformações na desobediência.

Vejamos como os sentidos aparecem regidos entre a *dependência* e a busca da *não-dependência* no percurso da fala de Maira:

A coragem. O humor. O mau humor. A bondade. Ou a iconoclastia. Todos estes vêm de pessoas que viveram uma vida longa. E a moda. Bem, isso não incomoda. Pode ser alguns grampos no cabelo e um par de tênis azuis. Ou uma saia de tweed perfeitamente adaptada a jaqueta. Ou um chapéu esplêndido. Ou nenhuma das opções acima. Não precisamos estar na alta moda.¹¹⁷

¹¹⁷ “The courage. The humor. The crankiness. The kindness. Or the iconoclasm. All of these come from people who have lived a long life. And the fashion. Well that doesn't hurt. It might be some bobby pins in the hair and a pair of blue sneakers. Or a perfectly tailored tweed skirt and jacket. Or a splendid hat. Or none of the above. It does not need to be high fashion.” (Cohen, 2012, p. 7)

Num primeiro momento Maira expressa os seus sentimentos mais profundos de uma vida longa, depois, dá exemplos dos próprios sentimentos e evidencia como lida com a moda. Por fim, ela expõe a sua opinião das possíveis alternativas e de efeitos dos elementos de vestuários. Nesse caso, a construção de sentidos pode parecer contraditória, mas a contradição está na representação da *não-descontinuidade* de discursos de moda do comportamento do tipo *dândi*. Vejamos!

Ao longo da fala Maira diz que uma peça vestimentar pode ser “perfeitamente” (*perfectly*) adaptada a outra. A menção ao modo de adequação “perfeita” de uma peça vestimentar a outra pressupõe haver um modelo contrário e “não perfeito” da estética de composição de peças vestimentares, os quais possam não resultar como adequados a partir da noção do que é “perfeito” para Maira. Essa noção passa pela dependência de alguma regra do que é perfeitamente adequado numa composição vestimentar. Essa relação entre o *perfeito/não perfeito* faz recordar que o tipo *dândi* busca um valor de “perfeição” extremamente próprio, individualizado. Mas, num último momento da fala de Maira, ela coloca em evidência que “não precisamos estar na alta moda”, estabelecendo-se no percurso de busca da *não-dependência*.

Vimos, então, que Maira percorre por um trajeto que parece ser contraditório, mas se institui numa coerência própria da construção do sentido de *perfeição* do tipo *dândi*:

(i) percurso de virtualização na busca do que é prescrito pelas variações e repetições vestimentares como valor da cultura de moda; (ii) num segundo momento, passa para o nível de atualização na busca da alternatividade do *poder-não-fazer* igualmente às indicações de moda; e (iii) transforma-se num *ser* independente da moda e hipoteticamente, *perfeito*.

Nesse percurso que se apresenta como modo de inversão nas ações de comportamentos, podemos afirmar que Maira se revela num tipo de comportamento *dândi*, de maneira que a possibilita ter a noção clara do que está na moda, levando-a também a entender o que é “comum” e o que é “diferente” enquanto referência do seu espaço social e cultural.

Nesse jogo, é fato perceber que o *dever-fazer* se institui na repetição do fazer semelhantemente à prescrição dos discursos de moda, enquanto a narrativa do *não-dever fazer* se sobrepõe como alternativa de não ter que repetir todos os discursos. Percebe-se, então, que esse tipo se revela pelo sentido da *não-obrigação* de seguir exatamente os modelos dos padrões culturais e de moda. É nesse ponto que entendemos que esse comportamento pressupõe a construção do sentido de significado da *superação*, representado pela valorização da *não-dependência* dos valores de moda do tempo presente.

Outro modo de ação narrativa de comportamento do tipo *dândi* manifesta-se na fala da senhora Rose. Na fala dessa senhora pudemos identificar que ela busca o *poder-não-fazer* igualmente

aos outros sujeitos para alcançar o valor da imagem da diferença: “Se todo mundo está usando, então não é para mim.”¹¹⁸

Numa primeira leitura, pôde-se perceber que Rose não quer compartilhar o mesmo objeto-valor figuratizado no que todos estão usando. Isso pode ser representado na estrutura do enunciado que revela o estado do “outro” manifestado no texto: “se todo mundo está usando” (*if everyone is wearing it*). Essa fala pressupõe que para diferenciar-se dos “outros”, Rose parte da negação do comportamento de sentido de igualdade provocado pelas ações vestimentares de vários sujeitos ao mesmo tempo. Vemos que esse modo de Rose perceber os outros enquanto caráter de igualdade, estabelece-se numa realidade aspectual causada pela negação modalizante da repetição do contrato do *dever-fazer*.

Num percurso de transformação Rose percorre uma relação de disjunção do objeto-valor ao negar a coletividade representada pela figura de todos (*everyone*) e, progressivamente, atualiza-se num *poder-não-fazer* manifestado na estrutura narrativa “então não é para mim” (*then it's not for me*). Esse processo de atualização, na alternativa do *poder-não-repetir* para conquistar o valor da figura da diferença, com efeito, possibilita construir uma maneira própria de lidar com a relação de oposição entre “igualdade vs. diferença”. Esse percurso reafirma as valorizações da *não-descontinuidade* do tipo *dândi*, representado pelas ações alternativas de se diferenciar dos outros na construção do seu próprio estilo vestimentar.

Mais uma vez, essa lógica da *não-dependência* aparece recorrente na narrativa da senhora do microuniverso do *Advanced Style*. Seria uma lógica que se institui nas ações dos sujeitos regidos pela afirmação de mudança para não parecer com o “outro”.

Podemos afirmar que a relação de existência do tipo *dândi* no sistema tipológico passa a ser fundamental na representação de transformações vestimentares nesse microuniverso. Essa afirmação deve-se ao entendimento de que esse tipo de comportamento, por um lado, ao revelar-se numa relação de complementaridade de ações do tipo de comportamento *simétrico*, dá continuidade aos padrões culturais e vestimentares da moda e, por outro lado, o tipo *dândi* se reconstrói numa dinâmica de ações inversas e de contradições com outros tipos vestimentares.

Mais outra forma narrativa de representação do tipo *dândi*, que se apresenta como um tipo de negação à figura da reprodução massificada (o que é repetitivo), pôde ser percebida no relato da senhora Ilona. Trata-se da fala que manifesta a busca da construção de valor do corpo revestido num

¹¹⁸ “If everyone is wearing it, then it's not for me.” (Cohen, 2012, p. 08)

percurso de encadeamento de causa e efeito identificadas nas modalizações narrativas: “Se você tenta imitar muito, você vai parecer com nada. Nunca comparar. Você é você!”¹¹⁹

Essa narrativa se configura numa estrutura de enunciados que se constrói num percurso modalizado por certa moderação da imitação de expressões significantes entre os sujeitos, sob pena de se transformar na figura representada pelo “nada” (*nothing*). Pudemos interpretar que para Ilona, quando o sujeito repete muito os padrões recorrentes da moda perde seu próprio valor e, por consequência, será reconhecido como um *nothing*, isto é, um ser que se transforma numa figura “desapercebida” ao igualar-se aos outros. Nessa fala a Ilona nega o comportamento do tipo *camaleônico* que, ao acompanhar num percurso de repetição as mudanças de moda, passa a igualar-se ao valor de seus pares de mesmo comportamento.

Progressivamente, Ilona constrói no enunciado da figura do “nunca compare” (*never compare*) uma pressuposição narrativa do “poder não fazer” igual aos outros, de maneira contínua, num percurso de construção de um valor próprio vestimentar. Por fim, ela faz a proposta para os leitores da necessidade de se construir os próprios valores – “você é você” (*you are you*).

Percebe-se que o percurso de ações regido pela “*não-imitação*” e da “*não-comparação*” contribui mais uma vez na construção do sentido de significação da *superação* do tipo *dândi*. Esse comportamento revela-se pela valorização dos sujeitos na procura de alternativas vestimentares pouco comuns, com a possibilidade de poder “jogar” (inversamente) com os valores do tempo presente (o que está na moda) num regime de contradição do que é massificado e repetitivo.

Mais um exame do percurso no qual pudemos considerar como a manifestação do comportamento do tipo *dândi* aparece na fala de Beatrix. Essa senhora expõe, no percurso de sua fala para os leitores do livro, seu entendimento de como lidar com a moda. No entanto, percebe-se que a identificação do tipo *dândi* não se estabelece apenas na construção de sentido do texto enunciativo, mas, também, se afirma na descrição que o autor do livro faz sobre ela.

Vejamos, na construção do sentido da estrutura do texto da fala de Beatrix, como ela se mostra numa ação do *poder fazer*, ao aconselhar que as pessoas não deveriam se acomodar e construir um modo próprio de se vestir. Num segundo momento, ela enuncia a realização do *saber ser* representado pela manifestação da sua opinião quanto à problemática da adequação de roupas à idade:

Eu acho que a maioria das pessoas se acomoda. De certa maneira, você deve sempre estar apaixonado e nunca diga que você não possa usar isso por causa da sua idade. É tudo como você se sente. Em seu corpo é um bom lugar para ser.¹²⁰

¹¹⁹ “If you try to imitate too much, you will look like nothing. Never compare. You are you!” (Cohen, 2012, p. 70)

Ao aconselhar o enunciatório (*you*) de que “nunca diga que você não possa usar isso por causa da idade” (*never say I can't wear that because of my age*) essa senhora está, ao mesmo tempo, programando para si mesma um percurso modalizante regido pela liberdade do poder fazer uso de figuras vestimentares. É, no entanto, uma percepção que ela faz da adequação de roupas à idade que, para alguns sujeitos, não se aplica como apropriada. O termo “nunca” (*never*) estrutura-se na construção de um sentido que se estabelece numa noção de que em “tempo algum” se deve limitar aos valores estereotipados atribuídos às roupas por se estar com o corpo envelhecido. Por fim, ela valoriza o “lugar do corpo” como manifestação passional da forma de existência do seu *ser*, que se estabelece no percurso realizante do *saber-ser*. É supostamente um modo de valorização do corpo (assim como ele está envelhecido).

Podemos afirmar que nesse percurso narrativo dessa senhora a construção do sentido de superação dos modelos do vestir adequados como formas vestimentares à idade, se estabelecem de modo independente aos paradigmas que regem os estereótipos ou rótulos vestimentares, os quais são atribuídos pela sociedade e cultura ao universo do envelhecimento.

Por fim, ao identificarmos as recorrências da atribuição do valor de “elegância” que se repetem isotopicamente nas descrições tanto da fala do autor como das mulheres do *Advanced Style*, entendemos que esse termo pudesse constituir, de algum modo, o sentido de valor de manifestação do comportamento do tipo *dândi* (figura de comportamento à qual foi muito atribuída na história da moda como culto à *elegância*).

A *elegância* era um tipo de essência de sentido valorizado nos comportamentos dos *dândis* do século XIX. Em determinados universos culturais a construção do sentido de *elegância* pode variar em semânticas diferentes, dependendo do tempo e dinâmica da cultura de moda. Essas diferenças puderam ser apresentadas na noção de elegância descrita em *Tratado de la vida elegante*, de H. de Balzac (2011), que se refere à descrição do comportamento do dandismo do século XIX e no trabalho de tese de A. J. Greimas, *La mode en 1830* (2000), que trata da construção semiótica do sentido de elegância da moda feminina de 1830 (publicado no mesmo ano daquela obra de Balzac). O primeiro trabalho refere-se à noção de elegância, a partir da descrição experimental a respeito do tema, e a segunda é científica, construída a partir dos mecanismos da semiótica linguística.

Nas leituras que foram atribuídas no nosso trabalho, abstinemo-nos do estudo aprofundado que pudesse tratar a *elegância* numa noção semiótica da relação de possíveis oposições no universo semântico do *Advanced Style*. Tratamos de identificar traços de sentidos da elegância na construção

¹²⁰ “I think most people give up. In some ways you should always be in love and never say I can't wear that because of my age. It's all how you feel.” “In your body is a good place to be.” (Cohen, 2012, p. 83-85)

do tipo de comportamento *dândi*. Pudemos identificar nas falas das mulheres enunciados que nos permitissem revelar a paixão por algum sentido de “elegância”. Buscamos reconhecer na descrição das mulheres como a elegância se revela semelhante a um modo legítimo vestimentar e como ela é aceita diante do universo da pessoa que fala. Ainda assim, pudemos perceber que o valor de *elegância* se apresenta e se constrói de maneira mais vasta e variável nas falas das mulheres do *Advanced Style*. Vejamos!

Para falar de *elegância*, no primeiro momento do texto da senhora Joyce, ela inicia mencionando que o modo correto de se vestir só se justifica quando se valoriza o “estilo” como “a atitude certa” (*the right attitude*). Ela descreve como exemplo na escolha da joia certa e de um tipo de decote: “Estilo é a joia certa, o certo know-how, o certo decote e acima de tudo, a atitude correta.”¹²¹; “Você sabe, para uma mulher mais velha, eu não vou buscar estilo, eu procuro a elegância. Isto é o que eu procuro. Era sempre a elegância.”¹²²

No segundo momento do texto, Joyce atribui a construção de valor do que é *elegância* (*elegance*). A *elegância* aparece como forma de sentido, reconhecido por ela como mais importante que a forma de estilo.

Ao tratar da busca por um valor vestimentar para uma “mulher velha” (*older woman*), Joyce refere-se à elegância, “sempre a elegância”. Ela procura um objeto-valor na narrativa do querer ser elegante no seu estado de velhice. Dessa maneira, a busca pela *elegância* da mulher mais “velha” é interpretada a partir da fala de Joyce num percurso de tempo indeterminado “sempre elegância” (*always elegance*). Parece que o enunciado de duração “sempre” está em sincronia à elegância e ao processo temporal de envelhecimento do corpo. Ou seja, enquanto o corpo envelhece com o tempo, a busca pela elegância é um percurso que perpetua, acompanha e valoriza o envelhecimento.

Pudemos ainda presumir que o sentido do valor de elegância deve se constituir de maneira mais ampla dentro desse universo em análise, e que talvez pudesse também ser tratado assim como Fontanille e Zilberberg (2001) entendem: nas correlações paradigmáticas e sintagmáticas dentro do mesmo microuniverso. Isso pode ser relevante, entendendo-se que outros tipos vestimentares podem ser reconhecidos pelo valor de elegância, no entanto, manifestados por várias formas vestimentares e figurativas diferentes. Por isso optamos por não investir na busca dessa construção de valor, visto que ela subsiste na complexidade da construção de sentido de elegância que se estabelece no universo do *Advanced Style* – entendendo-se que necessitaríamos então de um outro investimento de leitura.

¹²¹ “Style is about the right jewelry, the right know-how, the right neckline, and above all, the right attitude.” (Cohen, 2012, p. 96)

¹²² “You know, for an older woman I don't go for style, I go after elegance. That's what I go for. It was always elegance.” (Cohen, 2012, p. 99)

Desse modo o tratamento das relações de complexidade das inter-relações no microuniverso aparece, mais uma vez, como uma lacuna que não tem fim, que é subjacente ao entendimento dos sentidos dos discursos de moda e que urge na semiótica da moda.

3.4.1.3 PERFORMANCE DA LIBERDADE DO (EU) EXCÊNTRICO

O tipo *excêntrico* aparece na forma de manifestação da *liberdade* do poder potencializar de alguma maneira os valores dos discursos de moda. Esses tipos se estabelecem no eixo de *complementaridade* na dinâmica do quadrado semiótico em relação ao tipo *camaleônico*, este que repete o que está na moda; estabelecendo-se também na relação de contradição ao tipo *simétrico* e na relação de contrariedade ao tipo *dândi* – em contrapartida, este valoriza a possibilidade alternativa de estar ou não na moda. Por essa razão, o tipo *excêntrico* percorre as modalizações vestimentares do *não-dever/não-fazer* de maneira a possibilitar dotar-se de *liberdade* pela busca de valores que parte da exaltação do corpo revestido. Vejamos!

Ao lermos a estrutura da construção dos textos das falas de Jean e Valerie (*The Idiosyncratic Fashionistas*), observamos que elas aconselham aos leitores que se permitam ter prazer com a moda. As falas parecem construir a narrativa do saber lidar com as prescrições da moda: “As pessoas precisam ficar menos estressadas com a moda para começar a disfrutá-la.”¹²³

A partir dessa fala pudemos interpretar que a estrutura narrativa: “ficar menos stressadas com a moda” (*to get less stressed about fashion*) pode tratar-se de uma proposta enunciativa do *dever* seguir um percurso de ação de escolhas vestimentares, ditados pelos discursos significantes da moda, mas, sem se modalizar num regime puramente de obrigação e da dependência.

Parece que o tipo de comportamento proposto por Jean e Valerie permite potencializar o sentido de prazer e do entretenimento, e ainda possibilita “jogar” com a *dependência* dos valores prescritos fundamentalmente pela moda. O prazer e a diversão aparecem como sentidos das motivações manifestados no comportamento do tipo *excêntrico*.

Ao compreendermos que essas motivações se articulam ao sentido de valorização da *não-continuidade* do tipo *excêntrico*, pudemos, então, sugerir que esse tipo de comportamento representa também uma forma de exaltação dos discursos da moda. É, no entanto, um tipo de comportamento no qual podemos identificar a construção da significação de certa “liberdade” representada no modo

¹²³ “People need to get less stressed about fashion and get into the enjoyment of it.” (Cohen, 2012, p. 224)

de comportamentos dos sujeitos, a partir das relações claras às prescrições vestimentares - todavia, de um modo particularizado num tipo de “glorificação” da moda.

Debra é mais uma senhora que o autor do livro *Advanced Style* exalta a forma do estilo vestimentar, a qual consideramos como um modo de manifestação de comportamento do tipo *excêntrico*. Na fala dessa senhora, pudemos perceber na estrutura de enunciados de textos a construção de sentidos vestimentares que se instituem num percurso de desconstrução de estereótipos disfóricos do universo de envelhecimento. Ela se mostra contra a ideia de que possa haver determinações implícitas de sentidos nas adequações da roupa à idade. Nessa fala Debra manifesta a atualização do *poder-fazer* diferente dos padrões implicitamente prescritos como forma de declaração da “confiança” em si mesma. Ela diz-nos o seguinte: “Eu não acredito em roupa apropriada para idade, basta fazer a sua declaração pessoal e se sentir confiante com isso. Amanhã é outro dia e um outro look.”¹²⁴

No último momento do texto essa senhora deixa como reflexão uma perspectiva futura quando se refere ao amanhã: “Amanhã é outro dia e um outro ‘look’.” (*Tomorrow is another day and another look*). Nesse discurso pressupõe-se que no futuro haverá uma transformação da forma vestimentar instituída pela figura do “another look” (outra noção de formas vestimentares). A figura de tempo o “amanhã” (*tomorrow*) é percebida como desdobramento do encadeamento de percursos de mudanças, que possibilitará numa outra instância de transformação na relação entre o corpo (envelhecido) e revestido e, evidentemente, a moda. Interpreta-se com isso que na noção da senhora Debra a relação do tempo e a experiência favorecem a maturidade das percepções de sentidos das mudanças vestimentares.

Outro tipo de narrativa que constrói a manifestação do sentido de comportamento do tipo *excêntrico* pôde ser percebido na fala da senhora Lubi, quando relata que em tempo algum teve medo de ser diferente dos outros. Lubi enuncia na estrutura do seu texto um modo de se autovalorizar e de se diferenciar dos outros na figura adjetiva do ser “extraordinariamente diferente” (*extraordinarily different*): “Eu nunca tive medo de ser extraordinariamente diferente. Eu prefiro ser considerada diferente e um tanto misteriosa a ser ignorada.”¹²⁵

Por último, a senhora Lubi complementa sua fala numa narrativa que representa um tipo de preferência pelo *fazer ser* “diferente a ser ignorada”. Trata-se de um percurso narrativo que se desdobra progressivamente da competência atualizante do “*poder fazer* diferente” e que se

¹²⁴ “I don't believe in age-appropriate dress; just make your personal statement and feel confident about it. Tomorrow is another day and another look.” (Cohen, 2012, p. 55)

¹²⁵ “I was never fearful of being extraordinarily different. I would rather be considered different and somewhat mysterious than ignored.” (Cohen, 2012, p. 127)

estabelece numa narrativa realizante do sentido de fazer-ser “misteriosa” (“mysterious”). Com isso, se interpreta que o tipo de comportamento *excêntrico* da Lubi é revelado pela motivação da valorização temática do mistério para construir o sentido da diferença. Esse parece ser o percurso vestimentar fundamental do tipo *excêntrico*, que o permita se destacar diante das outras pessoas e, ao mesmo tempo, que possibilite representar a glorificação extrema da moda.

Por fim, a identificação da representação do tipo *excêntrico* revela-se em mais três narrativas de comportamentos. Leia-se as afirmações: Carol e Richard: “Nós somos simples em nossa vida, mas de maneira extravagante e exuberante em nossa arte.”¹²⁶; Lynn: “Temos que nos vestirmos a cada dia para o teatro de nossas vidas.”¹²⁷; e Jacque: “A moda é uma arte – especialmente de alta moda.”¹²⁸ Podemos identificar nessas falas: o sentido da distinção e de exaltação da moda; do sentido do que é extravagante e da exuberância; num regime de construção de valores temáticos do “espetáculo” e da “arte”.

3.4.1.4 O QUERER SER MÚLTIPLO DO (EU) CAMALEÔNICO

Diferentemente da construção do sentido de *liberdade* do tipo *excêntrico*, o tipo *camaleônico* pôde ser reconhecido nas narrativas das falas das mulheres do *Advanced Style* a partir dos modos de valorizações das *descontinuidades* vestimentares. Identificamos, também, que esses tipos são regidos pela dependência às prescrições das variações de discursos de moda. Isso nos permitiu afirmar que o tipo *camaleônico* é fundamentalmente regido pela dependência dos discursos dos seus pares de determinados microuniversos, os quais lhes parecem adequados para valorização vestimentar. Essa dependência aparece nas ações narrativas, num percurso puramente modalizado em isotopia à temporalidade das mudanças de moda.

Começamos por demonstrar o comportamento *camaleônico* da senhora Tziporah. Como um sujeito enunciador, numa prescrição do *dever-fazer*, essa senhora declara aos leitores (enunciatários) a necessidade do dever de identificar os modelos vestimentares de moda que são manifestados por outras mulheres, ao entender que estas se vestem bem. Frente ao estado de velhice, o comportamento dessa senhora aparece regido pela constante semantização das diferentes expressões vestimentares, que se mostram em concordância ao sentido do que está na moda naquele momento

¹²⁶ “We are minimal in our living but extravagantly exuberant in our art.” (Cohen, 2012, p.26)

¹²⁷ “We must dress every day for the theatre of our lives.” (Cohen, 2012, p. 157)

¹²⁸ “Fashion is an art – especially high fashion.” (Cohen, 2012, p. 208)

presente. Vejamos o que Tziporah fala: “Estude as mulheres que se vestem bem e aprenda com elas.”¹²⁹; “E às vezes é uma fina linha de um traje chique, e assim, como objetivo para este último, eu trabalho sobre ele até que consiga.”¹³⁰

Num segundo momento do texto da fala, Tziporah percorre uma narrativa virtualizante do *querer* conseguir um valor vestimentar representado pelo sentido do poder *ser* “chique”. Ao transitar pelos percursos narrativos entre o dever e o poder como um tipo *camaleônico*, essa senhora mostra que é capaz de “poder fazer” (semelhante aos outros) valorizando-se ao seguir os comportamentos de mudanças vestimentares de moda.

Ao examinarmos o texto ficou clara a prescrição virtualizante do *dever-fazer* no percurso de transformação da atualização do *poder-fazer* pela busca do *ser* “chic”. Percebe-se que no percurso de Tziporah a repetição de valores indica claramente a manifestação do tipo de comportamento *camaleônico*, o qual parte da referência de um modelo ou de vários modelos vestimentares.

É num percurso da *dependência* dos valores dos outros e, ainda, do *poder-ser* representado por várias figuras do corpo revestido, que esse tipo de comportamento percorre pela dinâmica de mudanças. Progressivamente, esse comportamento é construído nas instâncias de valorizações de diversas formas vestimentares e aparece representado pela significação da repetição da multiplicidade de discursos de moda – ou seja, o tipo *camaleônico* se institui num *querer ser múltiplo*. Esse tipo de valorização vestimentar se estabelece, portanto, num percurso de comportamento do que é descontínuo e inverso ao que se “é” e o que deixará de “ser”, ao buscar constantemente nas mudanças dos discursos de moda o que lhe parece estabelecer algum sentido de valor.

Além da evidência do regime da *dependência*, representada no comportamento *camaleônico*, relembremos que essa categoria, que pressupõe o sentido de “subordinação”, também se revelou atuante no percurso de construção de sentidos nos enunciados narrativos dos outros tipos de comportamentos vestimentares do *Advanced Style*. Como exemplo destacamos a dependência da permanência do tipo *simétrico* e, de modo oposto e recíproco, a relação da não-dependência manifestadas nos percursos narrativos dos tipos *dândi* e *excêntrico*.

A valorização das mudanças do comportamento *camaleônico* pode aparecer, então, como traço recorrente no universo da diversidade da cultura de moda. A *dependência* passa a representar a categoria que rege a construção de sentidos do microuniverso *Advanced Style* ao se instituir no regime de modalização de percursos vestimentares actanciais, seja de maneira implícita ou explícita.

¹²⁹ “Study what women who dress well do and learn from them.” (Cohen, 2012, p. 183)

¹³⁰ “And sometimes it's a fine line from costume to chic so I aim for the latter and work on it until I achieve it.” (Cohen, 2012, p. 184)

De maneira geral essas revelações nos conduziram a afirmar que o tipo *camaleônico* e quaisquer outras figuras tipológicas podem necessitar percorrer por outros percursos narrativos no processo de transformação vestimentar. Isso pode ocorrer pelo fato de que toda ação vestimentar parte fundamentalmente da busca de um determinado valor, o qual se constrói a partir de certa correspondência tanto do valor já alcançado pelo “outro” quanto no percurso a ser construído na busca de construção de sentido do que está ou não na moda. Podemos ainda conjecturar que, com base no valor que está representado no “outro”, o tipo comportamental *camaleônico* pode também buscar (indefinidamente) nas transformações dos valores do próprio corpo revestido a construção de modos de existência e de estilos de vida.

Ao identificarmos a evidente *dependência* dos discursos de moda do tipo *camaleônico*, entendemos que esse tipo de regime recai na *complexidade* das possíveis relações paradigmáticas entre os discursos, dentro do sistema do microuniverso vestimentar e nos percursos específicos de cada sujeito. Essa possibilidade nos impulsionou a compreender mais sobre o tipo *camaleônico*.

Para essa compreensão, concomitantemente a esta investigação de tese, realizamos outros exames que tratavam de possíveis tipos de valorizações de mudanças de discursos vestimentares no percurso do mesmo sujeito de tipo *camaleônico*. Para esse estudo foram realizados recortes dos variados discursos vestimentares de Alice¹³¹ e de Lynn¹³². Em cada recorte dos percursos dessas duas mulheres buscou-se perceber como as representações vestimentares se estabeleceram nas transformações de mudanças de estilos tão diferentes. Ou seja, cada uma delas buscava, no próprio percurso de ações vestimentares, vários modos diferentes de se representarem, os quais se manifestavam como efeitos de sentidos diferentes na relação entre expressão/conteúdo. Para explorar a identificação dessas diferenças procuramos examinar nas instâncias discursivas como se estabeleceram os sentidos das transformações de múltiplas aparências do mesmo corpo.

Este estudo teve base na semiótica greimasiana, apesar disso, buscamos nos inspirar na noção de que *todos somos agentes dobles* do semioticista Paolo Fabbri (2012), ao compreendermos a ideia dos possíveis modos de *camuflagem* do tipo *camaleônico* (Fabbri, 2013). Ao interpretarmos esses conceitos no exame do percurso vestimentar das duas mulheres, pudemos perceber que o sujeito se vale de ator de si mesmo na representação do efeito de camuflagem como um tipo de comportamento *camaleônico*. Nesse exame, a partir das diversas imagens figurativas do mesmo corpo

¹³¹ Cf. Anexos: 1a – Quadro de formatos geométricos fechados, foto 1; 1b – Quadro de formatos geométricos fechados, foto 11; 11 – Quadro de elemento da cor, foto 86; 14 – Quadro de elemento cor, foto 115

¹³² Cf. Anexos: 6a – Quadro de formatos geométricos abertos e amplos, foto 37; 6b – Quadro de formatos geométricos abertos e amplos, foto 45; 7a – Quadro de formatos orgânicos, foto 49; 11 – Quadro de elemento da cor, foto 87; 12 – Quadro de composições de cores, foto 92; 14 – Quadro do elemento cor, foto 108.

revestido, pudemos identificar a representação de *formas múltiplas* vestimentares de cada senhora (Alicia e Lynn).

Dessa análise foi gerado três publicações em congressos internacionais: *As múltiplas aparências de representações do mesmo corpo* (Dos Santos, 2014a); a tradução para o inglês: *The multiple appearances of representations of the same body* (Dos Santos, 2014c); e o artigo *El cuerpo múltiple: El secreto entre las fronteras de las representaciones del cuerpo revestido* (Dos Santos, 2014b).

Com base nesses exames pudemos reafirmar o entendimento de que a subordinação (*dependência*) do sujeito aos valores da cultura de moda está implicitamente marcada pelo regimento das possíveis transformações, o qual se institui num percurso actancial do tipo *camaleônico*, permitindo a este as diferentes representações de um único corpo. Isso pôde ser observado, de modo sintagmático, ao lermos no percurso actancial das ações das mulheres do *Advanced Style*, as transformações entre as fronteiras de modalizações de figuras diferentes e múltiplas de discursos vestimentares.

A identificação desses possíveis modos de transformações vestimentares do *camaleônico* nos levaram a sublinhar que, para o reconhecimento de cada tipo de comportamento, deve ser considerado a complexidade que se estabelece nas relações paradigmáticas da dependência da cultura de moda; e sintagmáticas, nas relações de dependências específicas instituídas nos percursos vestimentares de cada sujeito.

A partir do reconhecimento da possível complexidade das relações da dependência no percurso de ações vestimentares, procuramos também investigar como os autores da semiótica tensiva percebem as relações *paradigmáticas* e *sintagmáticas*.

Fontanille e Zilberberg (2001) partem do entendimento da semiótica greimasiana para construir a noção de tensão que se instituem nos discursos. A *complexidade* entre as relações do sistema paradigmático (ou ... ou) e do processo sintagmático (e ... e) é tratada na semiótica tensiva como um princípio fundamental nas relações de *dependências* entre as grandezas semióticas. No “prólogo” da obra *Tensão e significação* de Fontanille e Zilberberg (2001, p. 12), os autores sugerem que ao tratarmos de “definições sintagmáticas amplas” e de “definições sintagmáticas restritas”, inevitavelmente, teremos que encarar o problema da “complexidade das relações entre o eixo paradigmático e o eixo sintagmático” – relações pelas quais partem do modo de leitura da tradição da semiótica linguística jakobsoniana.

Talvez seja nesse eixo de relação *paradigmática/sintagmática* que os sentidos dos discursos de moda se revelam com mais evidência, ao permitirem na identificação da modalização do actante, os

modos de subordinação à cultura ou, de outro modo, a ação modalizante do actante que passa a negar a própria cultura, fato que também faz parte das transformações dentro do sistema tipológico.

Em suma, entendemos que num investimento da semiótica da moda faz-se necessário tratar a complexidade das relações paradigmática e sintagmática; assim como na semiótica linguística - ou seja, esta que parte da consideração de um universo restrito de sintagmas (palavras), no qual só é possível construir o sentido na relação entre estes elementos sintagmáticos.

Essa nossa proposição passa a ser válida ao sabermos que são nessas relações (paradigmática e sintagmática) que se processam as construções de sentidos vestimentares e ao sabermos, também, que, apesar das inúmeras possibilidades de construções de valores, a relação entre as formas vestimentares parte de regras restritas da estrutura de base vestimentar (cf. Barthes, 1964, 1981).

Embora seguissemos como base na semiótica de raiz greimasiana, a reflexão e adequação da noção do regime dependência para o exame da semiótica da moda tem como inspiração, de certo modo, a semiótica tensiva de Fontanille e Zilberberg (2001). A semiótica desses dois autores parte da noção da dependência como princípio fundamental para identificação das diferenças. Vejamos um pouco mais sobre esse tipo de fundamentação da relação das diferenças para complementarmos essa noção lógica de compreensão ao nosso exame.

Fontanille e Zilberberg (2001, p. 12) dizem que numa leitura semiótica vale questionar: "... a dependência está no princípio mesmo da diferença paradigmática, e a diferença dos modos de existência continua a operar na profundidade da sintaxe do discurso." Nessa colocação os autores afirmam que, na semiótica tensiva, a *complexidade* das relações paradigmática e sintagmática são consideradas e sugerem que a *complexidade* e a manifestação da tensividade devem ser tratadas na leitura, considerando-se as tensões sintáticas de efeitos sintagmáticos que, ainda assim, originam-se na correlação entre as figuras do mesmo paradigma. Para eles, essas são as condições fundamentais para se perceber os efeitos de tensões que subsistem nas relações mais amplas (paradigmáticas) e mais restritas (sintagmáticas) e assim, se alcançar o teor da complexidade do discurso.

A partir dessas considerações, numa visão mais ampla do sistema tipológico, podemos reafirmar que os tipos de comportamentos do *Advanced Style* percorrem a complexa relação de certa *dependência* dos valores elementares da cultura e do espaço social. Isso convoca necessariamente a adequação da valorização da relação de dependência paradigmática e sintagmática de discursos de moda, seja numa relação interna das diferenças no próprio percurso do sujeito, ou de referência do universo pelo qual ele transita e apreende os valores de modelos do repertório cultural e social vestimentar.

Vejamos, então, como consideramos as relações do regime de *dependência*, tanto de modo afirmativo como o de negação, que se estabelecem como eixos que regem os percursos das mulheres do *Advanced Style*. Esse entendimento nos permitiu articular como as construções de sentidos e valores de moda, identificados nos percursos de comportamentos tipológicos, constituíram-se num sistema de significação.

3.5 **RELAÇÃO DA DEPENDÊNCIA E DA NÃO-DEPENDÊNCIA NO PERCURSO VESTIMENTAR**

A *dependência* que modaliza e rege as ações nos chamou a atenção pelo fato desse regime modal parecer atuar como mecanismo de comportamentos de moda. A partir desse reconhecimento pudemos construir a hipótese de que no percurso de ações dos sujeitos a relação da *dependência* de determinados valores atua de modo implícito ou explícito, instituindo-se como dispositivo fundamental da semiótica da moda, entendendo-se como regime modalizante das transformações actanciais. Esse dispositivo permite então a correspondência paradigmática do sistema semântico de moda e, sintagmática, numa construção de sentido no percurso narrativo de cada sujeito de ação.

Essa hipótese nos permitiu afirmar ainda que, para além do tipo de comportamento *camaleônico*, outros tipos como o *simétrico*, *dândi* e *excêntrico* também devem ser subordinados, de algum modo, pelos paradigmas do universo semântico. E que cada tipo comportamental pode se manifestar nas ações de *embreagem/debreagem*, seja num percurso de afirmação (*dependência*) ou seja num percurso de negação (*não-dependência*).

Como depreendemos, ao elaborarmos a hipótese de que a *dependência* é como um dispositivo implícito e circunstancial no percurso das ações dos sujeitos, ou seja, em cada percurso específico a *dependência* ou o inverso é recíproco; a *não-dependência* aparece representada logo no início do nível de percurso virtualizante do *querer* ou do *dever*. Evidentemente essas ações dos sujeitos partem de um *saber* do contrato cultural, de modo mais profundo e inconsciente, que é bem anterior ao comportamento narrativo representado. Nesse percurso os sujeitos parecem se comportar sob determinado eixo de subordinação que indica paradigmaticamente o caminho a ser percorrido nas ações pela busca de determinados valores.

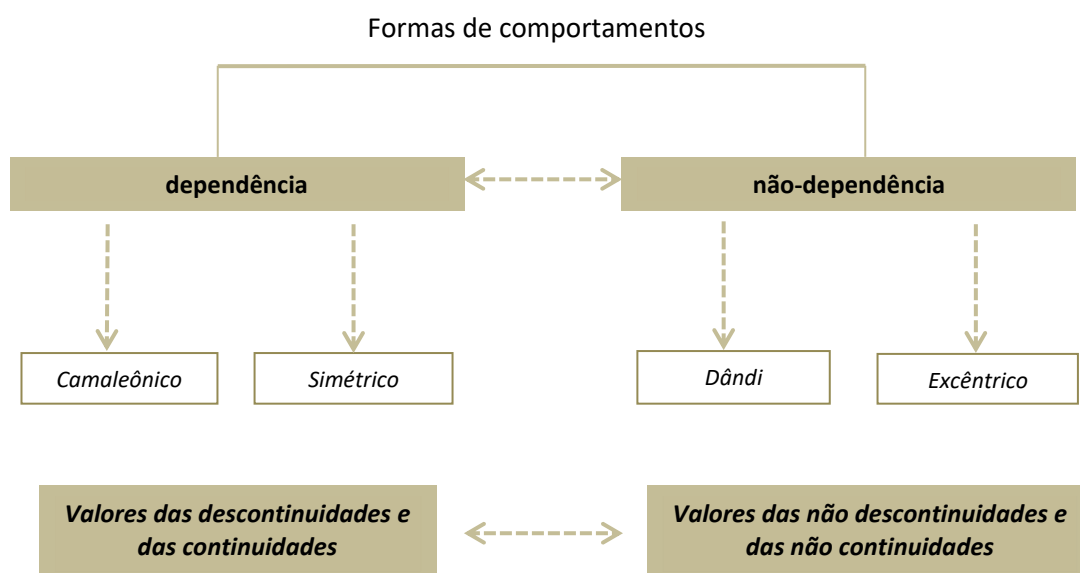
No caso das mulheres do *Advanced Style* esse modo de subordinação aos valores culturais tem relação com os sentidos dos discursos de moda, os quais tanto submetem os sujeitos às prescrições

paradigmáticas de valores vestimentares de base cultural como aos possíveis sentidos qualitativos, que possam ser construídos de modo sintagmático no percurso de ações vestimentares de cada sujeito.

Mas, alertamos que só ao examinar o percurso ao longo das ações narrativas (do nível virtualizante, atualizante ao realizante) é que o regime da *dependência* aparece como uma espécie de modalização das ações. Isso pode ocorrer numa instância em que o sujeito obedece aos padrões culturais vestimentares e de moda ao longo de seu percurso; ou, de outra forma, quando o sujeito busca de alguma maneira um modo de representar a “não-dependência” desses modelos.

Ao colocarmos lado a lado as formas de comportamentos (*camaleônico vs simétrico*) e (*excêntrico vs dândi*), permitimos a percepção da relação dos respectivos sentidos que regem os comportamentos na *dependência e não-dependência*. Pudemos interpretar que as representações dos *tipos* de comportamentos funcionam como noções fundamentais para o entendimento das ações culturais, que regem as relações do *ser* e do *parecer* do indivíduo na cultura de moda (cf. Esquema 6). Isso demonstra que, por um lado, o sujeito é culturalmente *dependente* ao percorrer pela busca de valores dos discursos vestimentares de moda (o que nos parece lógico – mesmo quando ele *rememora* e cultua o passado) e que, por outro lado, ele pode buscar um modo de *superação* de valores dos padrões de modelos vestimentares regidos pela sociedade e cultura.

Esquema 6: Esquema do regime da *dependência* e *não-dependência* das formas de comportamentos do *Advanced Style*



É num trajeto de transformações dos valores do corpo revestido que podemos supor que a intencionalidade se confunde com os contratos culturais, numa relação entre a dependência e a não-dependência, que se estabelece na estrutura dos percursos de comportamentos das mulheres *Advanced Style*.

Como exemplo da relação entre a *dependência* e a *não-dependência*, num recorte cultural, podemos lembrar de modo simples quando a mulher quis vestir calças no início do século XX. O regime da *dependência* atuava como circunstância no contexto de valores culturais e sociais, os quais distinguiam as formas vestimentares entre os gêneros (masculino e feminino). A dependência desses valores modalizava as formas de bloqueios do *querer* virtualizante de mudanças dos paradigmas. No momento em que as mulheres acreditaram que poderiam negar os valores dos padrões que as designavam só vestir saias, a afirmação do *querer* passou a ser uma ação atualizante do *poder* permitindo-lhes que passassem do nível atualizante ao realizante.

No percurso dessa performance da mulher do século passado, a transformação da instância da *dependência* para a *não-dependência* permitiu construir o sentido de “emancipação” ou “superação” daquele contrato vestimentar antes prescrito. No entanto, o jogo dessa relação entre o regime da *dependência* e o da *não-dependência* só pôde ser transformado, a partir do paradigma da presença dos dois tipos categóricos (masculino/feminino), os quais representavam as diferenças das formas vestimentares no mesmo universo cultural. Sem essa relação das diferenças não teria sido possível ocorrer qualquer tipo de transformação nas ações de comportamentos.

Em suma, compreende-se que as ações de *dependência* ou de *não-dependência* se confirmam, como regime do sentido modalizante dos comportamentos vestimentares e de moda, quando existem relações paradigmáticas possíveis de serem identificadas e interpretadas. No percurso de construção de sentido vestimentar, tanto a dependência como a negação à dependência de valores dos discursos de moda, passam a reger a construção das formas vestimentares que representam o sentido de certa “igualdade” (contínuo), da diferença ou de inversão. Ao buscar a *não-dependência* ou até mesmo a *dependência*, o sujeito transforma-se e passa ao nível de ação atualizante do *poder-não-fazer* igual ou semelhante ao outro. É nesse percurso que se estabelece o sistema de significações do *Advanced Style*.

Compreendemos, então, que esse procedimento se mostrou essencialmente como parte fundamental para reconhecermos os sentidos que se estabelecem entre as diferenças e as semelhanças de comportamentos dentro do microuniverso do *Advanced Style*. Isso nos possibilitou elaborar e especificar a estrutura de representação do *sistema de significação*, que parte sistematicamente das valorizações de ações dos quatro tipos de comportamentos vestimentares.

Vejamos como o *sistema de significação* mostra-se representado pelos tipos de comportamentos desse microuniverso.

3.6 SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES DE COMPORTAMENTOS VESTIMENTARES

ADVANCED STYLE

Como pudemos imaginar, as falas de cada senhora do *Advanced Style* revelaram-se diferentes em relação às motivações e às expectativas do alcance de valores nas construções vestimentares. Mas, ao mesmo tempo, cada uma delas representa desejos coletivos. Pudemos verificar no discurso das mulheres que os tipos de comportamentos, regidos pela relação da dependência e da não-dependência, constituem-se nas instâncias semióticas: aspectuais (no reconhecimento do discurso vestimentar do “outro”); modais (na possibilidade do *querer* e *poder* transformar o revestimento do corpo); e narrativas (no percurso das modalizações virtualizantes, atualizantes e realizantes).

A disposição dessas instâncias semióticas no percurso gerativo do sujeito, fundamentalmente, nos permitiu instituir a representação do *sistema de significações* do microuniverso do *Advanced Style*. Entendemos que o sistema tipológico e de significações surgem como um conjunto de instrumentos pelos quais podemos explorar como base da teoria da semiótica e da concepção do *design* de moda.

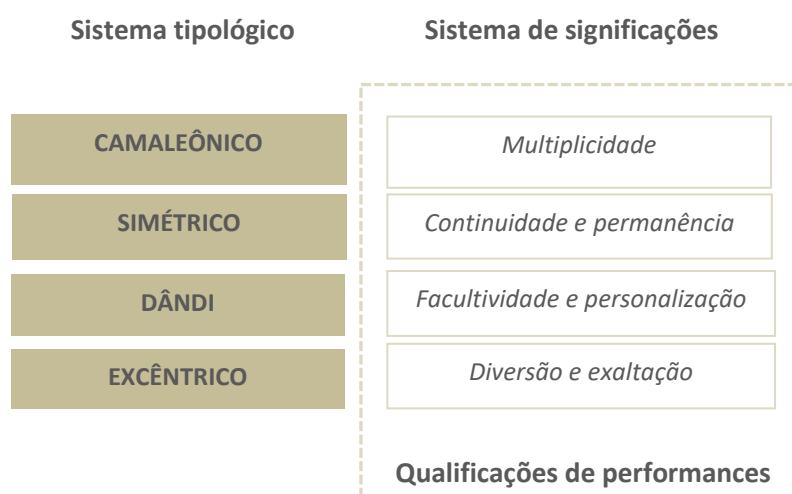
Podemos, então, afirmar que o sistema de significações que representa os percursos de construções de valores vestimentares dos quatro tipos comportamentais na descrição:

- O tipo *camaleônico*: representação da significação do “ser múltiplo” de transformações, regido pela dependência de discursos da cultura de moda e de valores de seus pares;
- O tipo *simétrico*: representação da significação da “memória” e da “permanência”, regido pela dependência da continuidade discursiva de modelos vestimentares do passado;
- O tipo *dândi*: representação da significação da “superação” e “personalização”, regido pela não-dependência, que se manifesta no prazer de adequação facultativa das referências de discursos de moda;
- O tipo *excêntrico*: representação da significação da “exaltação” e da “diversão”, que nega a dependência da continuidade, manifestada na desconstrução de valores das formas vestimentares apropriadas à idade.

O conjunto de significações pode ser entendido como a vocação de demandas de motivações relativas a cada tipo de comportamento dos sujeitos. Essas correspondem as formas de qualificações que se instituem no sistema de significações dos diferentes percursos de construções de valores manifestados nas performances dos actantes (sujeitos de ação). Essas valorizações estão representadas de modo simples (cf. Esquema 7) nos quatro tipos de comportamentos vestimentares do *Advanced Style*:

- (a) Multiplicidade do tipo *camaleônico*
- (b) Continuidade e permanência do tipo *simétrico*
- (c) Facultividade e personalização do tipo *dândi*
- (d) Diversão na exaltação do tipo *excêntrico*

Esquema 7: Qualificações de performances representadas pelo sistema de significações



Daí, institui-se a proposta fundamental desta tese: a semiótica da moda do microuniverso semântico do *Advanced Style* como capacitação do sistema tipológico e de significação para concepção do design.

Com isso, admitimos que os diferentes tipos de comportamentos se constituem como um eixo de transformações e revelam-se nas especificidades de expectativas e motivações manifestadas em cada tipo do microssistema. As significações permitem, então, as especificações dos aspectos determinantes de problemas do *design* e inovação, que podem ser articulados de maneira a serem supridas pelas ações do *design* de moda.

3.7 DO SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES AO DESIGN DE MODA

Valorizar a significação do comportamento humano no *design* é o mesmo que conceder ao produto de moda o *poder* de expressão do sensível na relação de transformações íntimas e complexas entre o utilizador e o objeto-valor. Essa valorização passa a ser indispensável pelo fato de compreendermos que a complexidade das construções de sentidos e de significações instituem-se na articulação de modos diferentes de ações vestimentares dos sujeitos, que ora parecem ser apenas um *querer* representar-se bem vestidos e adequados à sua cultura e ora surgem pelo *dever* figurativo de representar seu papel de presença no universo social. Buscamos, então, especificar as qualificações das significações do *Advanced Style* a partir de relações hipotéticas das demandas de cada tipo de comportamento desse microuniverso. Vejamos como a *multiplicidade* do tipo *camaleônico* é percebida como forma de concepção para o design de moda, assim como a *continuidade* e *permanência* para o tipo *simétrico*; a *facultividade* e *personalização* para o tipo *dândi*; e a *diversão* e *exaltação* para o tipo *excêntrico*.

3.7.1 MULTIPLICIDADE DO TIPO CAMALEÔNICO

A *multiplicidade* como forma da representação de significação do percurso desse tipo de comportamento manifesta-se em diversos elementos e modelos vestimentares, os quais partem das constantes valorizações e de renovações de discursos de moda. Essa busca parece ser motivada, principalmente, pelo desejo de se alcançar o bem-estar no estado de velhice, por meio dos valores de modernidade e de vanguarda de ações vestimentares. Os enunciados de artefatos que de alguma maneira não manifestam o sentido de atualidade de moda são desvalorizados e abandonados pelo tipo *camaleônico*. Para esse tipo de comportamento, percorrer pela modalização da multiplicidade de transformações frequentes não parece ser incômodo. A multiplicidade de formas vestimentares representa a renovação de sentido da imagem do corpo envelhecido e revestido.

Mas, devido ao vasto universo temático de discursos de moda, não é possível identificar e construir uma descrição categórica e detalhada das referências figurativas do tipo *camaleônico*. Graças ao valor qualitativo de *multiplicidade* desse tipo de comportamento foi possível conduzir à elaboração de hipóteses que permitiram delinear ações para a concepção do *design* de moda. Trata-se de

diretrizes hipotéticas que possibilitam atender a pluralidade de instâncias de construções de sentidos desse tipo de comportamento. Nesse caso, então, orienta-se:

- (a) Cada vez mais, o tipo *camaleônico* sentir-se-á atraído pelos sentidos e valores que representem a atualização dos discursos vestimentares de moda como forma de rejuvenescimento. A novidade e a inovação apresentam-se como caminhos essenciais que podem parecer óbvios, mas que devem ser investidos regularmente no universo da moda e do envelhecimento;
- (b) Devido a comunicação global, que é irreversível no sistema de disseminação do fenômeno de moda, o *camaleônico* pode se estabelecer de modo cada vez mais actuante. Então, pressupõe-se que esse tipo de comportamento possa se instituir, também, em outros universos de envelhecimento para além do microuniverso do *Advanced Style*. A *dependência* aos discursos de moda pode ser vista de um modo negativo (disfórico) por alguns analistas, mas, nesse “cenário”, ela permite os diversos modos de experimentações de formas vestimentares ao longo da vida, pela busca de um valor positivo (eufórico) da representação do corpo revestido. Podemos afirmar que a *dependência* está, de certa maneira, implícita nos comportamentos vestimentares de moda e, por essa razão, pode-se construir propostas de design que permitam estabelecer aos sujeitos a sensação de “liberdade” ao considerar os conceitos de diversidade ou da reconstrução de “novos” estilos de vida;
- (c) A motivação do tipo *camaleônico* pela procura regular da diversificação de formas vestimentares pode conduzi-lo ao processo de transformação de comportamento semelhante ao tipo *excêntrico* (entendendo-se este como comportamento de exaltação de valores dos discursos de moda). Seria uma espécie de efeito da posição de complementaridade e de similaridade que o tipo *camaleônico* possui na relação ao tipo *excêntrico* no sistema tipológico. Nesse caso, deve ser considerado que o *camaleônico* poderá “superar” a simples regularidade de busca de sentidos da moda e, eventualmente, transitar num percurso modal pela busca de valores de exaltação do próprio estilo vestimentar, representando-se como um tipo *excêntrico*;
- (d) Ao construirmos a visão de um cenário futuro de transformação do tipo *camaleônico*, nomeadamente no universo de envelhecimento, orienta-se que os investimentos do *design* de moda devam explorar, de maneira mais ampla, a produção de elementos estéticos que permitam construir valores de atualidade e versatilidade. No entanto, essa

variedade de propostas no *design* de moda não deverá delimitar ou segmentar a faixa etária apropriada aos modelos temático e estético, ao entendermos que desse modo seja possível construir alternativas de inovações para o universo de envelhecimento. A ideia seria possibilitar instâncias de novas experiências que partam das escolhas de diferentes estilos vestimentares, não só para pessoas no processo de envelhecimento, mas para aquelas que se identifiquem com o tipo de comportamento *camaleônico*.

Em resumo, esse modo de ver o futuro do cenário da diversidade de moda e do envelhecimento permitirá ao *design* provocar atitudes de transformações de ideias e comportamentos culturais. Vemos que o entendimento da significação de *multiplicidade* permitirá também refletir sobre as recorrentes determinações de modelos vestimentares adequados à idade, que ainda são praticados em alguns segmentos de lojas e departamentos de moda.

3.7.2 CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA DO TIPO SIMÉTRICO

A forma de significação de *continuidade* do tipo *simétrico* do *Advanced Style* representa o percurso de valorização de discursos de moda de épocas já vividas no passado. Esse tipo de valorização permite dar continuidade aos sentidos de enunciados manifestados nas formas vestimentares do tempo de adolescência (décadas de 1940, 1950 e 1960). A rememoração e permanência de modelos de modas dessas épocas reafirmam, de alguma maneira, um modo de representar e valorizar a continuidade dos prazeres da “juventude”.

O tipo *simétrico* também parece sentir-se valorizado ao reviver o sentido de “elegância” de moda do passado, a qual foi bastante disseminada pelos meios de comunicação, como exemplo do modelo famoso e atemporal do cardigã da Chanel; da construção do sentido de *glamour* do *design* de figurino do cinema americano (1940 a 1960); do retorno ao romantismo do estilo de Cristian Dior, logo após a Segunda Guerra Mundial; e dos figurinos dos filmes assinados por Hubert de Givenchy e representados pela atriz Audrey Hepburn.

Outra forma de valorização da rememoração do passado do tipo *simétrico* não parte exatamente da juventude vivida. Trata-se do modo de valorizar a *permanência* de objetos, acessórios e vestuários que representam o discurso de moda *vintage*. É um tipo de moda bastante seguida pelos jovens, numa espécie de homenagem ou adoração aos valores dos estilos de vida das avós.

Destacamos esse modo de permanência do *simétrico*, como exemplo da valorização dos sapatos inspirados no estilo de dança do *jazz*, joias, adornos de cabeça e o chapéu *cloche*¹³³ (objetos típicos da moda das décadas de 1920 e 1930) que aparecem nas composições vestimentares das mulheres do *Advanced Style*.

As formas de valorizações da *continuidade* e da *permanência* são regidas pela *dependência* de valores já institucionalizados pela cultura de moda que, evidentemente, deve permitir às mulheres do *Advanced Style* a sensação de equilíbrio e harmonia ao adequarem-se aos discursos estéticos de modas do passado. É certamente um regime de comportamento que se apresenta num modo inverso ao tipo *camaleônico*, o qual é regido pela *dependência* de constantes mudanças da moda.

O tipo *simétrico* prefere preservar e valorizar a construção do sentido do *design* de vestuários que possuem relações com padrões aos modelos de moda clássica e atemporais. As novidades radicais dos modismos, temporalmente momentâneas, podem ser consideradas como desnecessárias, incômodas e vulgares.

No entanto, no percurso de construção de sentido do *simétrico*, pudemos perceber que o fato de resistir às mudanças dos modismos não significa que esse tipo de comportamento se mantenha desinteressado pela moda. É um comportamento que também busca essencialmente os valores do eixo icástico como forma de diferenciação aos comportamentos ligados à moda efêmera. Interpretamos, então, que o tipo *simétrico* terá o prazer de encontrar elementos e modelos vestimentares que já conhecem, ao identificar como valor de elegância. Nesse percurso de comportamento, o tipo *simétrico* poderá compor ao seu modo outros elementos de discursos de determinados sentidos de moda atual, mas não de modo desproporcionado, nem que provoque uma mudança brusca dos valores já alcançados.

Os modos de comportamentos do tipo *simétrico* devem ser considerados no planejamento de *design* de vestuários. Mas deve ser ainda questionado pelo designer: Qual a forma de expressão que possa construir o valor de “elegância” de moda?

As respostas a essa questão e a outras que deverão surgir devem ser vistas como indicativo da busca de soluções que envolvam a inovação no *design*. Numa visão de prospecção de um cenário futuro para o tipo de comportamento *simétrico*, podemos orientar que:

- (a) O tipo *simétrico* procura o prazer na manutenção da memória de modelos clássicos como um modo de reviver a juventude e o valor de elegância de moda do passado. A

¹³³ O chapéu *cloche* foi popularizado na moda em meados da década de 1920. Possuía abas curtas e o formato da copa era semelhante as coberturas metálicas de pratos da cozinha francesa, chamados de *cloche*; e, por essa razão, a esse tipo de chapéu foi atribuído o mesmo nome.

rememoração possibilita que esse tipo reconheça certos valores vestimentares que possam ser representados na realidade atual e, assim, permita a tomada de decisões entre a permanência e a mudança da representação do corpo revestido. Busca nos sentidos de feitos estéticos da moda atual modos de harmonizar, renovar e valorizar os modelos clássicos e atemporais. É um tipo de comportamento que passa por um percurso que convoca a memória, numa experimentação do design e emoção (cf. Norman, 2008);

- (b) Como forma de complementaridade ao tipo *dândi*, o tipo *simétrico* pode posicionar-se relativamente numa ação opcional de não ter que depender apenas dos discursos de moda do passado. Nesse caso, a inovação de elementos e acessórios do *design*, que possam ser harmonizados aos modelos de vestuários clássicos e atemporais, poderá representar os modos de transformações não tão inflexíveis às mudanças desse tipo de comportamento.

3.7.3 FACULTIVIDADE E PERSONALIZAÇÃO DO TIPO DÂNDI

O tipo de comportamento *dândi* não se revelou tão dependente à moda quanto o tipo *camaleônico*, nem tão inverso às mudanças quanto o *simétrico*. O *dândi* se mostrou num comportamento favorável às ações facultativas de não ter que seguir os discursos regulares da moda que o permitiram explorar a personalização de valores vestimentares. Hipoteticamente, as expectativas da construção de valores nas atitudes do tipo *dândi* estão relacionadas aos interesses puramente pessoais e subjetivos, os quais proporcionam outros prazeres para além dos sentidos passageiros proporcionados pela moda. É um tipo de comportamento que parece saber lidar e superar o regime da cultura de moda, numa posição distinta que está entre a satisfação de ser admirado pela elegância e o descompromisso com a dependência aos padrões vestimentares.

A busca de valores vestimentares do tipo *dândi* é apresentada num percurso do poder da liberdade criativa, no ato de adequação da cultura vestimentar ao sentido da perfeição. O contrato do *dândi* está relacionado à representação de estilo de vida que se potencializa ao experimentar valores de “elegância” e de “diferenciação” ao longo do percurso criativo do projeto do corpo revestido.

Podemos propor orientações de posições simples, visto que, evidentemente, trata-se de um universo que convoca ações bastante particularizadas:

- (a) O tipo de comportamento *dândi* é representado como ações possíveis de transformações do universo do envelhecimento. São ações regidas pelos valores mais íntimos dos prazeres da perfeição e da personalização. Os detalhes de elementos estéticos vestimentares e os tipos de acabamentos são valorizados quando quebram regras e paradigmas do que é massificado e comum;
- (b) A personalização e a valorização artística do comportamento do tipo *dândi* regem a busca de valores da originalidade de detalhes na composição do corpo revestido. Essas instâncias de construção de valores permitem ao *dândi* experimentar menos imposição e repetição dos discursos vestimentares da cultura de moda. A personalização é estabelecida como forma aspectual recorrente no percurso de transformação vestimentar, num regime de certa autonomia de atualização e da capacidade de negar o uso de alguns modelos da cultura do vestir, quiçá na reinvenção do próprio modo de se vestir. Para o designer, investir em propostas vestimentares que permitissem construir o sentido de ter superado, de alguma maneira, a dependência do sistema de moda, seria um modo de proposição de um universo mais amplo para esse tipo de perfil comportamental.

Esses entendimentos podem conduzir as ações do *design* na geração de propostas possíveis que permitam aos sujeitos intervirem como “co-participantes” no design de artefatos de moda. Essa orientação é estabelecida como um tipo de indicação ao *design* em decisões mais “democráticas” que permitam a personificação de formas de representações vestimentares, de acordo com determinados estilos de vida.

3.7.4 DIVERSÃO E EXALTAÇÃO DO TIPO EXCÊNTRICO

Ao se divertir com a possibilidade da construção de valores na exaltação dos discursos vestimentares, o tipo *excêntrico* parte das referências de inúmeras manifestações de sentidos de moda. Esse tipo exercita-se e diverte-se com as hipóteses de composições estéticas que podem parecer fora de propósito para um tipo *simétrico*. A representação do corpo revestido do tipo *excêntrico* apresenta-se como um privilégio do sentido da exuberância de elementos estéticos, num espetáculo de louvor à moda. É certamente um tipo de comportamento que está em oposição à permanência determinante do modelo “icástico”. Podemos dizer, de modo hipotético, que esse tipo

de comportamento não se satisfaz apenas com um padrão regular de moda repetido pelas massas. Necessita, então, selecionar várias alternativas de discursos de moda, de modo a favorecer a reconstrução do sentido de valor da diferença.

O tipo *excêntrico* é dotado do poder da liberdade de reconstruir os valores discursivos dos padrões de moda e das representações de modelos que podem ser adequados para qualquer idade. É um tipo de liberdade que permite buscar e experimentar novos modos de representações do próprio corpo revestido, possibilitando a reconstrução de valores e de significação entre o corpo, a idade e o revestimento. Nesse percurso, o sentido de exaltação significativa da estética do corpo revestido prevalece em relação ao estado do corpo envelhecido. Ou seja, a exaltação do valor estético vestimentar passa a ser ressaltado em detrimento a qualquer valor que possa ser atribuído à idade.

Numa prospecção de um cenário futuro, considera-se que a construção de propostas de *design* para esse tipo de comportamento, deve-se procurar estabelecer instâncias que permitam reconstruir sentidos vestimentares, os quais possam provocar a mudança de sentidos dos padrões e modelos vestimentares. É, no entanto, um desafio para o *design* construir instâncias que põem em causa os padrões recorrentes e culturais de vestuários. Todavia, para concepção do design, orienta-se:

- (a) O percurso vestimentar do tipo *excêntrico* parece ser regido pela suposta busca de libertação do conservadorismo sociocultural, no que se refere a relação entre o valor da imagem do idoso e a forma de revestimento. A *liberdade* é estabelecida como um estado de ânimo de sujeitos, pelos quais se propicia a vontade e a determinação do “fazer-ser”, manifestados pelas transformações dos modelos, elementos e composições vestimentares. Para atender a este tipo de comportamento, as ações do design devem ser baseadas nas inúmeras maneiras de criação de artefatos e na comunicação de incentivos, a fim de ativar o *fazer-ser* de sujeitos regidos pela libertação dos padrões vestimentares na velhice.
- (b) O sentido de exaltação do percurso vestimentar de comportamentos do tipo *excêntrico* surge como modo de superação dos antigos estereótipos, de tal maneira que podemos entender como processos de estilos de vida diferentes. Isso indica que os analistas de cenários de significações de moda devem perceber que esses tipos reproduzem e, ao mesmo tempo, recriam os modos próprios de valorizações entre a idade do corpo e o seu revestimento;

- (c) Mas uma vez, é possível que não mais caberá ao plano estratégico do design de moda a concepção de modelos de distinção de estilos vestimentares, relacionados à idade ou aos sinais do estado de envelhecimento do corpo.

Ao finalizarmos as orientações prospectivas à concepção do design, compreendemos que esse plano não nos parece determinante e fechado como representação de qualquer microuniverso de cultura de moda. Ao buscar a aplicação do mesmo modelo em outros microuniversos, pode se fazer necessário que se abra lacunas para ajustes; e talvez adequações de novos entendimentos, principalmente ao se tratar dos percursos de ações vestimentares específicos de cada sujeito.

No entanto, colocamos afirmações que representam as ideias (do geral ao específico) dos resultados significativos até agora apresentados. Essas afirmações são essenciais para se construir os fundamentos da inter-relação dos elementos estruturantes e de significações da *semiótica* da moda ao design:

(A) De maneira *geral*, o sistema tipológico e os elementos estruturantes de sentidos do sistema de significação podem atender como conjunto de conhecimentos prévios ou diretrizes nas soluções de *problemas de design*¹³⁴ de moda. Essas soluções devem corresponder fundamentalmente à valorização da construção de sentidos de estilos de vida de cada perfil tipológico, entendendo-se como a representação de comportamentos em determinados universos da cultura de moda. No reconhecimento da construção de sentidos vestimentares num determinado percurso do sujeito ou de vários sujeitos, o modelo do sistema tipológico se apresenta também como base de identificação de perfis de comportamentos de moda. A identificação dos tipos de comportamentos deve ser estruturada de modo a permitir a compreensão da construção de estilos vestimentares de microuniversos representados pelas temáticas de diversos universos de discursos de moda. No entanto, nesse caso, parece ser inevitável partir de cenários da diversidade de universos de referências de discursos do vestir de culturas que regem as formas vestimentares. Essa diversidade passa a se mostrar evidente ao examinamos as formas vestimentares de determinado microuniverso, ao identificarmos a construção do sentido de valores vestimentares que é cultural (coletivo), o qual tem

¹³⁴ O “problema de design” não deve ser entendido como situação de perda de controle, como a dúvida ou um dilema na investigação, mas a identificação de especificidades e de definições que devem ser trabalhadas nas soluções possíveis no processo criativo do design. Essa noção de reconhecimento do “problema de design” é amplamente esclarecida por diversos autores da área de metodologia projetual (cf. Baxter, 2000; Löbach, 2001; Munari, 1981).

correspondência com o que é particularizado (estilo) - este, por possuir dependências intrínsecas e subjetivas na construção de estilos de vida. Percebemos ainda que, nesse caso, o exame deve ser cuidadosamente estruturado com base na noção sociosemiótica, entendendo-se como reconhecimento que fundamenta o processo de significação, numa visão que destaca as culturas e as possíveis dinâmicas de transformações de comportamentos.

(B) De modo *específico*, ao adequar o modelo tipológico do *Advanced Style* como base na leitura de outros microuniversos da temática da moda e do envelhecimento, ele permitirá reconhecer os percursos de construções de sentidos e a representação de sistemas de significações de comportamentos vestimentares. No entanto, dependerá do reconhecimento atento das similaridades entre os tipos de comportamentos representados nos objetos semióticos examinados. Nesse procedimento o analista deve partir da noção estruturada da relação entre o plano discursivo (temático e figurativo) e do plano narrativo (ação na busca de valores) ao plano fundamental e mais abstrato lógico-semântico. Evidentemente esses são procedimentos que aparecem como base no exame da semiótica da moda, os quais compreendemos como instâncias pelas quais se estabelecem e se revelam como formas de representações do sistema de significação.

Essas afirmações surgem ao sublinharmos, de modo mais amplo, que as representações das significações partem dos *sentidos articulados*¹³⁵ dentro do microuniverso do *Advanced Style*. É evidente que os tipos de comportamentos *camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico* não determinam, de maneira fixa, um único perfil vestimentar por si só, mas determinam um *sistema* que se institui pela estrutura de relações desses diferentes tipos de comportamentos. As representações destas ações de comportamentos também podem ser reconhecidas em vários outros microuniversos da cultura de moda.

Vale afirmar também que o *sistema de significações* do *Advanced Style* se institui como conceitos-chave dos sentidos que se constroem dentro desse microuniverso. Sentidos esses que se revelaram e foram interpretados, numa semiose do percurso da busca de possíveis qualificações de performances de valores do corpo revestido.

Em resumo, ao investirmos na semiótica da moda, a tipologia de comportamentos vestimentares passou a ser elementar na elaboração do *sistema de significações*, os quais representam o resultado essencial da investigação do objeto de estudo. Entendendo-se, portanto, que

¹³⁵ Sobre a definição do verbete de significação como um “sentido articulado”, o mesmo está extensamente descrito no dicionário de semiótica (cf. Greimas & Courtés, 2011, p. 458-460).

as especificações desse *sistema se* instituem como panorama adequado na definição do problema e concepção do *design* - ou seja, o reconhecimento do conjunto de indicações coerentes da produção de sentidos de cenários complexos de moda, o que nos permitirá preconizar e elaborar alternativas de soluções do *design*.

O ápice de nosso trabalho sobrevém ao reafirmarmos a semiótica como instrumento capaz do reconhecimento do sistema de significações de cenários complexos de comportamentos de moda. Todavia, em relação ao percurso do trabalho do designer, é necessário encaminhar um outro caráter que não mais é só apreender o sentido produzido de comportamentos vestimentares; mas, trata-se, de adequar as orientações que enunciam o sistema de significações, de maneira que seja capaz de gerir esse conhecimento como plano de diretrizes das ações do *design*.

CONSIDERAÇÕES

Ao final deste trabalho entendemos que nenhuma proposta de plano científico é definitiva e acabada. Esta tese serviu como ponto de partida dos possíveis benefícios para os estudos da semiótica da moda e, é claro, como modo de renovação do reconhecimento dessa disciplina na cultura de investigação do *design*.

O conjunto de textos semióticos do livro *Advanced Style* de Ari Seth Cohen (2012) foi considerado como um microuniverso semântico, que pode permitir a identificação de um sistema de significações, representado pelas transformações de sentidos e de valores vestimentares no cenário de envelhecimento. Mas, não foi exatamente só isso o que nos motivou entender a construção semântica e sintática que se estabelecem na relação entre o sistema e o processo de significação desse universo. Diante da existência de tantos outros universos vestimentares, o recorte desse microuniverso pareceu-nos suficientemente representativo enquanto diversidade aspectual das dimensões figurativas e plásticas e, evidentemente, da construção de sentidos de ações de sujeitos numa dimensão narrativa. Constituindo-se, dessa maneira, como um cenário susceptível para compreensão da semiótica da moda.

O trajeto geral do exame do *corpus* de trabalho especifica um caminho possível da adequação da semiótica ao *design*, num procedimento que parte do reconhecimento do *Advanced Style* como microuniverso de sentido. Nesta tese, a inter-relação entre os saberes dessas duas disciplinas permitiu afirmar que a semiótica é um componente fundamental e imprescindível no entendimento de cenários complexos de significações de moda. Evidentemente, ao se instituir muito especificamente na identificação de sentidos e na interpretação de valores do comportamento humano no estado da velhice. Esse procedimento permitiu, ainda, especificar a fundamentação de orientações hipotéticas de transformações possíveis de universos de envelhecimentos no futuro, numa relação entre sujeitos, valores e a mediação do *design*.

Vimos que sem esse tipo de trabalho não seria possível refletir, interpretar, experimentar, deduzir e elaborar hipóteses, e nem mesmo examinar o universo de moda que se apresenta tão variável, heterogêneo - e por esta razão, complexo.

Sem ter a pretensão de apresentar um trabalho definitivo (circunstância que não parece ser possível), vemos que este trabalho serve como caminho viável ao destacar, de modo positivo, os avanços exequíveis da semiótica no *design* de moda.

Ao longo desta tese seguimos um trajeto específico ao examinarmos as instâncias semióticas do microuniverso *Advanced Style*, estruturadas na relação progressiva e gerativa da semiose planar. Essas instâncias do exame foram conduzidas num percurso inverso que partiu da dimensão temática,

figurativa, plástica e de ações narrativas à lógico-semântica. Essa operação foi puramente metodológica, instância que nos permitiu reconhecer o percurso que se institui a semiótica da moda.

Como foi visto, ao optarmos pela noção de base da semiótica de raiz greimasiana, principalmente inspirada no método de análise de Jean-Marie Floch (1985, 2003, 2010), buscamos experimentar um estudo a partir das noções da estruturação e da segmentação dos elementos significantes do microuniverso *Advanced Style*.

Mas, ao longo desta investigação, deparamo-nos com outros trabalhos que apostaram em objetos semióticos semelhantes ao nosso, mas que foram adequados com base na noção da semiótica tensiva. Em contrapartida, as noções de gradação das grandezas de sentidos (tensivos e extensivos) dessa semiótica aparecem como pontos de reflexões e indicações das diferenças do método lógico e adequado neste trabalho de tese.

A escolha das noções da semiótica greimasiana e do método flochmaniano aparece detalhadamente especificada no *primeiro capítulo*. Este se apresenta não só para anunciar as noções gerais da semiótica, mas, fundamentalmente, a adequação e os caminhos teóricos do método desta investigação. Trata-se evidentemente do reconhecimento do exame adequado da complexidade do objeto de estudo (significação do comportamento de moda), num percurso de construção de valores, de sentidos e de formas semissimbólicas.

Ao investigarmos sobre o modelo da semiótica de Jean-Marie Floch (2010) surgiram alguns desafios que implicaram na busca do tipo de análise adequada para identificação das complexidades de manifestações de sentidos dos discursos de moda. Esse fato concedeu a essa investigação um teor cada vez mais reflexivo, e de certo modo “aberto”, para o grande desafio de construção da proposição de uma semiótica da moda de concepção do design. As reflexões partiram, principalmente, do modelo de interpretação e adequação da relação entre os estilos artísticos *clássico/barroco* na leitura da semiótica plástica de Floch. O eixo de reflexão ateuve-se à atribuição da oposição categórica das relações entre as grandezas semióticas “clássico *versus* barroco” e “continuidade *versus* descontinuidade”.

A primeira reflexão surgiu em torno desse modelo, que parece ser fundamental no trabalho de Floch, no qual ele se apoia nas noções do crítico de arte H. Wölfflin (século XIX). O fato é que outros trabalhos científicos, apesar de também possuírem como base a semiótica greimasiana, a exemplo da tese de Tomasi (2014), refutam o modelo da relação semiótica que trata a “oposição” entre os estilos *clássico/barroco* da proposta de Floch. Contudo, os trabalhos que se opõem ao de Floch são essencialmente baseados no modelo da semiótica tensiva, o qual é bastante diferente da semiótica flochmaniana.

Após serem destacados e discutidos os incômodos que implicaram na atribuição dos termos estilísticos do *clássico* e do *barroco* como puramente de sentido estético, os quais carregam remanescências das construções semântica disfórica e eufórica na histórica, passou a ser inevitável buscarmos um modo adequado ao referirmos às características visuais, que se apresentam diferentes no plano de expressão desses dois estilos artísticos. Essa foi uma decisão necessária, principalmente, pelo fato particularizado de o trabalho de Jean-Marie Floch (2010) possuir uma base fundamental na noção de Wölfflin (2000) e que, no nosso trabalho, o condicionamento a essas noções pareceu-nos ser delicado e mereceu ser revisto cuidadosamente.

A dicotomia entre *clássico/barroco* foi adequada categoricamente para atribuição das relações das diferenças e semelhanças visuais e plásticas das unidades de expressões vestimentares. Nesse caso, consideramos a denominação desses dois estilos apenas enquanto referências plásticas, partindo das categorias *eidética*, *cromática* e *topológica*. Abstivemos, então, a atribuição do que é *clássico* ou do que é *barroco*, enquanto crítica de estilo artístico, apostando apenas nas manifestações de diferenças visuais e plásticas. O efeito de formas abertas do entrelaçamento e do prolongamento das unidades vestimentares é percebido como formas de representações nas estruturas das características visuais do *barroco*; e a noção de construção de eixo “icástico”, nitidez e rigidez das formas fechadas, foi seguido como referência do que se entende por *clássico*.

Esse modo de diferenciar as características visuais entre o *barroco* e o *clássico* como eixos de construções estéticas diferentes, *a posteriori*, nos permitiu reconhecer dois tipos de conformidades das relações plásticas, manifestadas no conjunto de expressões de formas vestimentares do *Advanced Style*.

Outro ponto fundamental que acentua a adequação do método de Jean-Marie Floch à nossa investigação, parte das relações de oposição e semelhanças entre as grandezas semióticas. Mas, apesar dessas relações terem sido vistas por outros autores, entre eles: Tomasi (2014), Zilberberg (2006, 2011) e Caliandro (1998), como fixas, universais e puramente de oposições, estendemos que o modelo de Floch pareceu ser simples e adequado na identificação de recorrências fundamentais do que é isotópico. Ou seja, no reconhecimento de elementos plásticos do mesmo nível categórico, os quais se estabelecem nas repetições de expressões nas unidades das formas vestimentares.

Entendemos, então, que esse caminho pôde permitir a identificação de diferentes elementos plásticos que se expressam visualmente e que poderiam ainda ser percebidos no percurso de construções de sentidos, do modo mais simples ao complexo.

Esclarecidas as diferenças elementares entre o modelo da semiótica figurativa-plástica (Floch, 1985, 2010; Greimas, 1984) e da semiótica tensiva (Fontanille, 2001; Fontanille & Zilberberg, 2001;

Zilberberg, 2006, 2011); e, sem desprezar as vantagens de reuni-las adequadamente, entendemos que elas tangenciam as noções de base greimasianas entre cada uma dessas semióticas.

Esse modo de conduzir a investigação surgiu essencialmente para nos precaver da proposta de uma semiótica da moda de maneira apressada - sem que antes pudéssemos experimentar, examinar e comparar a outros modelos diferentes que se aproximam ao nosso propósito. Todavia, nos concentramos na busca principal da possível articulação dos mecanismos de percepção de sentidos e de significações, que evidentemente competem à semiótica.

No *segundo capítulo* é apresentada a dimensão discursiva do microuniverso *Advanced Style* num recorte temático e figurativo da diversidade da cultura de moda. O entendimento desse microuniverso da construção de sentidos temáticos e da diversidade vestimentar equivale, de certa maneira, como alerta para o investimento de um trabalho mais atento do design inclusivo de moda, para pessoas na etapa de vida nomeada de “velhice”. Essa compreensão do *design inclusivo* “tangencia” a proposição desta tese. No entanto, essa proposição aparece implícita, tanto no reconhecimento da semiótica numa *dimensão temática e figurativa* (percurso da construção do papel figurativo de ação de atores, entre 50 a 100 anos de idade, representados pelas mulheres do *Advanced Style*); como na identificação da *complexidade* de cenários de moda e do envelhecimento, que se institui nas complexidades das motivações de uso de vestuários nos cenários de *diversidade* e de *similaridade*.

No exame da *dimensão temática e figurativa*, ainda no *segundo capítulo*, partimos ao estudo da representação discursiva da cultura de moda, que se institui na identificação de manifestações e construções de sentidos expressados pelo corpo revestido. Esse procedimento se estabeleceu por entendermos que as mulheres do *Advanced Style* procuraram evitar alguns signos vestimentares, talvez por expressarem a indicação simbólica de estereótipos disfóricos das formas vestimentares da velhice. A partir daí, o *regime da repetição* é identificado como possibilidade de percursos de comportamentos de moda no *Advanced Style*. Esse procedimento permitiu demonstrar o encadeamento de várias reproduções de modelos de figuras temáticas. Trata-se de um estudo baseado nas noções de “fórmulas” de repetições de temáticas estéticas de Calabrese (2008).

O percurso da relação entre os modelos de *fórmulas de repetições*, como recorrências de discursos de moda, foi um entendimento que nos permitiu afirmar que o microuniverso das mulheres do *Advanced Style* parte de referências culturais de pelo menos dois universos, que possuem correspondências com o mundo natural: (a) *universo do design de moda da juventude* e (b) o *universo do design de inovação da moda*.

A partir do exame da *dimensão figurativa*, reafirmamos ainda que esses dois universos se revelaram como componentes de expressões da semiótica figurativa do *Advanced Style*, os quais foram interpretados como formas narrativas da *liberdade* e da *transgressão* de as mulheres sentirem-se *jovens* e *inovadoras*. A *liberdade* surgiu, então, como regime que se estabelece na busca de sentidos vestimentares entre os dois tipos de universos (*juventude* e *inovação*).

De alguma maneira, no *percurso de figuratização* dos atores (as mulheres), sugere o estabelecimento de um modo de “transgressão”, representado pelo *poder* de performance na adaptação de diferentes modelos vestimentares.

A identificação desses universos de referências, os quais aparecem manifestados numa dimensão visual do microuniverso, permitiu reconhecer as condições semióticas de representações das formas vestimentares no percurso de figuratização das mulheres do *Advanced Style*. Vimos, então, que os componentes figurativos da manifestação de *liberdade* e de *transgressão* dos modos de vestir poderiam ser indicados como formas de sentidos fundamentais, numa dimensão temática e figurativa do *Advanced Style*.

Esse exame nos permitiu afirmar que os componentes que se estruturaram na semiótica figurativa serviriam como dispositivos para explicar os sentidos de comportamentos dos atores desse microuniverso. Essa instância de exame pareceu-nos suficiente para darmos prosseguimento à investigação, visto que, ao percebermos a representação do nível concreto e do figurativo, detínhamos elementos fundamentais que nos permitiriam ir mais adiante ao reconhecimento do sensível e do inteligível da semiótica plástica.

Ao tratarmos do sensível e inteligível, numa *dimensão plástica*, estruturamos o conjunto das expressões estritamente visuais das formas vestimentares, de modo lógico e categorizado, que nos permitisse investir numa *semiótica plástica*. Esse foi um segundo momento do exame do *Advanced Style* tratado no extenso *segundo capítulo*, o qual nos permitiu identificar categoricamente as unidades de estruturas plásticas de modelos vestimentares.

Nesse momento, foi importante demonstrar que a *semiótica plástica* é bastante diferente da *semiótica figurativa*, aquela trata da poética vestimentar, esta da representação de atores figuratizados pelos valores de temáticas e figuras vestimentares. No entanto, a articulação de sentidos entre essas duas instâncias semióticas serviu como procedimento fundamental para o entendimento da relação entre o papel assumido pelas mulheres e os efeitos de sentidos entre a *expressão/conteúdo* das unidades de formas plásticas vestimentares.

O investimento da *semiótica plástica* nos parece ser o ponto de investigação da tese que se revelou como o mais complexo e detalhado, e, evidentemente, o mais exaustivo. Primeiramente foi

necessário organizar cerca de 125 imagens de fotografias do livro *Advanced Style*, de maneira estruturada, hierárquica e categórica, para que pudéssemos identificar certa uniformidade discursiva dos elementos e unidades de composições vestimentares. Esse procedimento permitiu, posteriormente, a identificação das diferenças que aparecem manifestadas nas recorrências de elementos plásticos vestimentares. Nesse trajeto de identificação os elementos plásticos foram examinados de acordo com a estruturação das categorias “eidética, cromática e topológica”. A partir dessas categorias identificamos três unidades estruturantes: *vestimentas*, *acessórios* e os *modos de composições*.

Buscamos compreender que em cada “microestrutura” dessas unidades estruturantes, os pontos que nos pareceram ser de intersecções dos efeitos plásticos foram estabelecidos e evidenciados entre o claro e escuro; a cor vibrante e não vibrante; a textura e o plano; a superfície de tecidos com imagens gráficas e dos tecidos sem imagens (neutros) e do formato fechado e aberto. Essa operação determinou os caminhos para o entendimento dos efeitos de sentidos de diferentes projetos dos corpos revestidos das mulheres do *Advanced Style*.

No encadeamento de diferentes unidades vestimentares, identificamos, sobretudo, um conjunto de unidades inteligíveis da forma, passíveis de serem compreendidas como formas poéticas e sensíveis de expressões vestimentares do *Advanced Style*. Ao utilizarmos o método de segmentação da semiótica plástica de Jean-Marie Floch (2010), destacamos na leitura do conjunto das unidades vestimentares as categorias visuais “eidética, cromática e topológica”. Estávamos diante de um conjunto de expressões as quais nos permitiriam a interpretação da dimensão sensível. Todavia, essa interpretação só foi possível a partir do entendimento da construção de sentido numa relação *semissimbólica*. Ou seja, numa relação de semiose entre os elementos significantes das unidades internas de discursos de moda do microuniverso em estudo.

A partir daí, conseguimos perceber que as formas vestimentares do microuniverso do *Advanced Style* não se manifestam de modo uniforme e homogêneo na sua totalidade. São formas diferentes e particularizadas - numa lógica da repetição de efeito rígido e fechado do *clássico* e do efeito aberto e entrelaçado do *barroco*.

A noção de repetição do efeito *clássico* foi percebida a partir do reconhecimento do princípio do eixo *icástico* da *não-descontinuidade* (valorização da *permanência* de modelos vestimentares pelas mulheres do *Advanced Style*) e da noção do efeito *barroco*, numa manifestação da *não-continuidade* (valorização da *versatilidade* na desconstrução de padrões estáveis de expressões vestimentares).

Vimos, então, que seria relevante para a *semiótica da moda* um exame mais atento de articulação da relação de sentidos (*liberdade* e *transgressão*). São sentidos de significados

identificados na relação entre a *dimensão figurativa* e a construção dos efeitos de sentidos (*clássico* e *barroco*) numa *dimensão plástica*.

Esse percurso de identificação foi um caminho para verificar se, de algum modo, podemos fazer uma relação mais detalhada entre a *dimensão figurativa* e a *dimensão plástica*, visto que o método de Jean-Marie Floch (2010) até propõe essa relação. Porém, não identificamos no trabalho desse autor que esse procedimento tivesse sido realizado numa construção progressiva no trajeto da análise. E, ao examinarmos a complexidade da diversidade vestimentar do *Advanced Style*, entendemos que foi imprescindível relacionar a *dimensão figurativa* à *plástica*, num percurso fundamental de interpretação da construção de sentidos e de significação que implicam na diversidade de discursos de moda.

No *terceiro capítulo*, ao considerarmos a *semiótica da ação*, as mulheres do *Advanced Style* passaram a representar os *sujeitos de ação* (actantes), que evidentemente são regidos pelos valores e regras culturais e que possuem vontade, competência, o dever e o poder de construir seus próprios corpos revestidos. Ao tomarmos os sentidos estéticos da *permanência* e da *versatilidade*, identificamos que esses sentidos indicam o desempenho de ações pelo suposto desejo de valorizar, de alguma maneira, o corpo então revestido.

A *permanência* foi identificada nas manifestações de representações de ações contínuas e estáveis, e a *versatilidade*, nas manifestações de ações de descontinuidades, provocando o efeito de instabilidade de recorrências de elementos vestimentares.

Ao identificarmos quatro modos de construir a valorização do corpo revestido, os quais representam as posições virtuais de diferentes formas de valorizações no microuniverso *Advanced Style*, a esses modos de valorizações foram atribuídas as denominações dos tipos comportamentais *camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*. Esses quatro tipos de comportamentos passaram a representar as possíveis ações pragmáticas, reconhecidas na dinâmica do microuniverso, levando-nos a perceber o que cada um deles valoriza como sentidos de *permanência* e *versatilidade*, representados pelas formas vestimentares.

O sistema tipológico comportamental do *Advanced Style* passou a ser visto como modelo elementar para verificação das transformações possíveis de comportamentos vestimentares e de significações. Desse modo, a partir da leitura da semiótica da moda do microuniverso *Advanced Style*, confirma-se a principal hipótese de que nos microuniversos semânticos se processam as complexidades de discursos de moda, e que é a partir deles que podem ser identificados os diversos percursos de construções de sentidos de comportamentos, de valores e do sistema de significação.

Assim como Greimas e Courtés (2011) perceberam o quadrado semiótico como a representação da articulação lógica; nós, ao posicionarmos a tipologia do *Advanced Style* no quadrado semiótico, entendemos que para que esses modos de articulações resultassem em acepções lógicas de transformações de comportamentos, seria necessário que fossem também coerentes à cadeia de transformações de discursos de moda, que é diversa e extensiva.

Vale frisar que, apesar das indicações de um número fixo de quatro tipos de comportamentos e que parece ser universal, o modelo tipológico do *Advanced Style* nos permitiu representar as posições de diferenças elementares, as quais puderam ser indicadas como as transformações de novos tipos comportamentais no universo do envelhecimento. Isso é para o *design* de moda um contributo bastante significativo, tendo em vista que esses perfis de comportamentos vinham sendo negligenciados como cenário de transformações vestimentares.

Ao atribuírmos o sistema tipológico do *Advanced Style* como base elementar, passamos a examinar a relação de sentidos de significados que os textos verbais teriam com as formas de valorizações de cada tipo comportamental (*camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*). De texto a texto, os significados apareceram revelados nas falas das mulheres e do autor do livro *Advanced Style*. Esse exame passou a ser o momento de identificarmos as relações entre os valores dos comportamentos tipológicos e os discursos narrativos nas falas de cada mulher actante, sendo esses progressivamente revelados nas narrativas de performances vestimentares.

Os principais sentidos revelados nesse exame aparecem destacados nos percursos das performances das mulheres: (a) a relação da *dependência* nos percursos vestimentares do tipo *camaleônico* e do *simétrico*; e (b) a relação da *não-dependência* nos percursos do tipo *dândi* e do *excêntrico*. Essas performances nos permitiram afirmar que, mesmo existindo certa diversidade e similaridade de modos de vestir, todos os tipos de comportamentos de base devem ser subordinados, de algum modo, aos paradigmas do universo semântico a que eles se instituem, levando-os tanto ao percurso de ações da *afirmação* (dependência) como ao percurso de *negação* (*não-dependência*).

Ao final da análise do microuniverso *Advanced Style* chegamos à convicção de que para se investir na semiótica da moda, em qualquer que seja o cenário de comportamentos, faz-se necessário realizar uma sequência de relações, de modo “transversal” ou “bilateral”, a todos os tipos de expressões de linguagens, a partir dos quais o objeto semiótico se manifesta.

Dessa maneira, entendemos que não apenas as expressões significantes vestimentares, e nem somente a dos sentidos das falas de sujeitos, são linguagens suficientes autônomas para o reconhecimento do sistema de significações de modo inteligível e factível ao *design*. Cabe a articulação lógico-semântica entre todas essas linguagens (textos) e seus objetos semióticos. Por essa razão, faz-se

necessário examinar desde a dimensão visual e figurativa, à dimensão plástica aos discursos verbais e narrativos de determinados universos de moda. Nesse trajeto só pudemos ter clareza do sistema de significações ao articularmos, ao longo da análise, as relações entre a dimensão discursiva à plástica, a dimensão plástica com a de ação. E enfim, até chegamos a relacionar os valores do sistema tipológico aos significados revelados nos discursos narrativos das falas das mulheres do *Advanced Style*. Esse modo de relação da transversalidade e bilateralidade entre os tipos diferentes de linguagens permitiram explorar, adequadamente, as respectivas leituras de construções semânticas desse microuniverso.

Nesse trajeto de articulação da construção de sentidos, que estabelece nas relações do sistema tipológico, pudemos identificar as possíveis transformações de performances das mulheres do *Advanced Style*, percurso pelo qual se estabelece na construção de sentidos e de significados que aparecem representados no sistema de significações.

De modo referente a cada tipo de comportamento, destacamos o sistema de significações que se institue como o conjunto de qualificações de performances do sistema tipológico:

- i. multiplicidade do tipo *camaleônico*
- ii. continuidade e permanência do tipo *simétrico*
- iii. facultividade e personalização do tipo *dândi*
- iv. diversão e exaltação do tipo *excêntrico*

A partir dos pressupostos do sistema tipológico e do sistema de significações é possível orientar modos de conduzir as construções de valores por meio de ações do design. Vejamos!

Para atender as performances de multiplicidade do tipo *camaleônico*, (a) orienta-se que não seja determinada a faixa etária relacionada aos estilos e modelos estéticos do design de moda, permitindo maior flexibilidade na construção de valores vestimentares entre os estilos de vida e as idades; (b) elaboração de propostas de design e inovação para atender a diversidade de ações vestimentares, de maneira a desconstruir valores disfóricos e estereotipados do universo do envelhecimento; (c) *design* que propicie a construção do sentido universal e inclusivo; (d) *design* que permita a adequação da mesma estética vestimentar entre pessoas com idades diferentes; e (e) indica-se maior consideração da participação de diversos perfis (estilos de vida e idades diferentes), estes auxiliarão como coautores nas ações que competem à investigação e criação do design do corpo revestido.

Considerando-se o tipo *camaleônico* e o *simétrico*, (a) orienta-se elaborar propostas de design para esses dois tipos de base de comportamentos, entendendo-se que é a partir deles que se estabelecem as transformações de outros tipos no universo de moda; (b) elaboração do design que propicie a relação das representações de similaridades de significações de comportamentos, entre o tipo *camaleônico*, *simétrico*, *dândi* e *excêntrico*; (c) design que permita construir formas de representações de sentidos e valores de modas do passado, possibilitando a reconstrução de experiências prazerosas a partir dessas referências; (d) ações de *design* que partem de referências de universos da arte e de outras culturas, ou das possíveis transformações do universo sociocultural, buscando o estabelecimento de alternativas da personalização vestimentar dos diferentes estilos de vida, como exemplo do tipo *dândi* e do *excêntrico*.

Como a investigação partiu do caso do *Advanced Style* para o exame mais específico do objeto de estudo, esse microuniverso serviu como ponto de partida de análise, permitindo um entendimento mais particularizado de significações. O reconhecimento de propriedades tão elementares de ações vestimentares das mulheres do *Advanced Style* nos conduziram ao entendimento de que, em algum lugar da cultura de moda e do envelhecimento, os comportamentos condicionados aos modelos vestimentares do passado, estão em processo de transformações para um futuro cada vez mais diverso e particularizado; e de modo muito específico, pudemos perceber que os tipos vestimentares aparecem representados com traços de semelhanças entre si.

Assim, esta tese se afirma proficiente pela identificação da relação do sistema e processos da semiótica da moda, que se instituem nas transformações complexas do microuniverso de envelhecimento. Porém, é na relação do conhecimento da semiótica como modo de concepção do design de moda, que se estabelece as condições descritivas dos elementos estruturantes de significações do *Advanced Style*.

Ao resumir um pouco o ápice desse último momento de trabalho, entendemos que a adequação entre as duas disciplinas (semiótica e design) nos pareceu ser vantajosa por três motivos principais: (1) a vantagem da inter-relação entre os mecanismos de duas disciplinas que estão atualmente num desenvolvimento promissor (cada uma nas suas implicações epistemológicas próprias); (2) por permitir estruturar e examinar cenários complexos no que compete a interpretação das transformações de significações, gerando um conjunto de hipóteses indutivas de aspectos existentes e dedutivas para aplicação no design de moda; e (3) a vantagem de que esse modo de adequação nos permitiu elaborar um plano estruturado de concepção do design, permitindo a orientação qualitativa de ações que antecedem ao projeto de artefatos de moda.

Mas, certamente, os estudos que concernem a relação adequada entre a semiótica da moda e o design devem ser submetidos às implicações da eficácia dos avanços científicos convocados pelo futuro da própria teoria da semiótica e do design.

A busca adequada de como estabelecer ações mediadoras do design na construção de sentidos e de valores dos artefatos de moda - é um caminho que ainda deve ser explorado. Daí colocamos uma última questão, a qual está passível de ser respondida a partir de investigações mais aprofundadas, numa continuidade de estudos futuros de pós-doutoramento:

O sistema tipológico se afirma proficiente como representação da diversidade complexa de perfis de comportamentos de moda?

Faz-se, então, necessário avançar a partir de um plano de pós-doutorado para investigação da adequação que se estabelece entre a semiótica e a gestão do design de moda numa noção metaprojetual. Partindo da premissa, de que já nos foi possível revelar, que o microuniverso *Advanced Style* representa a constituição de cenário complexo de envelhecimento e de possíveis transformações no futuro.

Ao finalizar este momento de considerações, diante das dificuldades pelas quais nos deparamos ao longo desta tese, poderíamos dizer que os objetivos foram alcançados. As colocações e ressalvas das adequações do método semiótico trabalhado, de certo modo, assinalam que a investigação foi considerada como “estudo em andamento” pelo fato de que as dificuldades de se trabalhar com a semiótica são imensas. Junto à semiótica sempre vêm novas noções, refutações, ajustes e lacunas epistemológicas, e tudo isso, por se tratar de uma disciplina em construção. O fato é que esse percurso desencadeia descobertas favoráveis a afirmações ou refutações, mas que nunca são definitivas. As lacunas que pareceram estar em “aberto” e que surgiram no percurso desta investigação serão revertidas para ajustes e encaminhamentos do futuro desse trabalho. Vemos que para adequação da semiótica ao design, valem também as mesmas considerações de que estamos diante de um trabalho de investigação de tese que nos pareceu ser promissor levá-la adiante.

Para finalizar, é importante deixar como depoimento que toda investigação científica é sobretudo um desafio que começa pelo interesse apaixonado por algum tema, e a partir do qual colocam-se as questões e inicia-se um percurso metodológico pela busca de respostas que parecem não ter fim.

ANEXOS: QUADROS DE IMAGENS

ÍNDICE DE QUADROS

1a	Quadro de formatos geométricos fechados	209
1b	Quadro de formatos geométricos fechados	210
2a	Quadro de formatos geométricos fechados	211
2b	Quadro de formatos geométricos fechados	212
3	Quadro de tamanhos das peças vestimentares	213
4	Quadro das posições marcadas	214
5	Quadro de composições simétricas	215
6a	Quadro de formatos geométricos abertos e amplos	216
6b	Quadro de formatos geométricos abertos e amplos	217
7a	Quadro de formatos orgânicos	218
7b	Quadro de formatos orgânicos	219
8	Quadro de formatos orgânicos	220
9a	Quadro de composição de formatos geométricos e orgânicos	221
9b	Quadro de composição de formatos geométricos e orgânicos	222
10	Quadro do elemento cor	223
11	Quadro do elemento cor	224
12	Quadro de composições de cores	225
13	Quadro de composições cores e tons	226
14	Quadro do elemento cor	227
15	Quadro de composições de cores	228

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

FOTO 1 (COHEN, 2012, P. 29)	209
FOTO 2 (COHEN, 2012, P. 165)	209
FOTO 3 (COHEN, 2012, P. 130)	209
FOTO 4 (COHEN, 2012, P. 112)	209
FOTO 5 (COHEN, 2012, P.37)	209
FOTO 6 (COHEN, 2012, P. 84)	209
FOTO 7 (COHEN, 2012, P. 110)	209
FOTO 8 (COHEN, 2012, P. 191)	210
FOTO 9 (COHEN, 2012, P. 232)	210
FOTO 10 (COHEN, 2012, P. 51)	210
FOTO 11 (COHEN, 2012, P. 49)	210
FOTO 12 (COHEN, 2012, P. 40)	210
FOTO 13 (COHEN, 2012, P. 111)	210
FOTO 14 (COHEN, 2012, P. 127)	211
FOTO 15 (COHEN, 2012, P. 121)	211
FOTO 16 (COHEN, 2012, P. 227)	211
FOTO 17 (COHEN, 2012, P. 202)	211
FOTO 18 (COHEN, 2012, P. 117)	212
FOTO 19 (COHEN, 2012, P. 228)	212
FOTO 20 (COHEN, 2012, P. 120)	212
FOTO 21 (COHEN, 2012, P. 90)	212
FOTO 22 (COHEN, 2012, P. 210)	213
FOTO 23 (COHEN, 2012, P. 111)	213
FOTO 24 (COHEN, 2012, P. 233)	213
FOTO 25 (COHEN, 2012, P. 187)	213
FOTO 26 (COHEN, 2012, P. 189)	213
FOTO 27 (COHEN, 2012, P. 128)	214
FOTO 28 (COHEN, 2012, P. 175)	214
FOTO 29 (COHEN, 2012, P. 42)	214
FOTO 30 (COHEN, 2012, P. 64)	215
FOTO 31 (COHEN, 2012, P. 224)	215
FOTO 32 (COHEN, 2012, P. 98)	215
FOTO 33 (COHEN, 2012, P. 113)	215
FOTO 34 (COHEN, 2012, P. 73)	215
FOTO 35 (COHEN, 2012, P. 109)	215
FOTO 36 (COHEN, 2012, P. 16)	215
FOTO 37 (COHEN, 2012, P. 201)	216
FOTO 38 (COHEN, 2012, P. 153)	216
FOTO 39 (COHEN, 2012, P. 177)	216
FOTO 40 (COHEN, 2012, P. 215)	216
FOTO 41 (COHEN, 2012, P. 229)	216
FOTO 42 (COHEN, 2012, P. 223)	217
FOTO 43 (COHEN, 2012, P. 126)	217
FOTO 44 (COHEN, 2012, P. 174)	217

FOTO 45 (COHEN, 2012, P. 156)	217
FOTO 46 (COHEN, 2012, P. 226)	218
FOTO 47 (COHEN, 2012, P. 219)	218
FOTO 48 (COHEN, 2012, P. 167)	218
FOTO 49 (COHEN, 2012, P. 154)	218
FOTO 50 (COHEN, 2012, P. 151)	218
FOTO 51 (COHEN, 2012, P. 164)	219
FOTO 52 (COHEN, 2012, P. 54)	219
FOTO 53 (COHEN, 2012, P. 86)	219
FOTO 54 (COHEN, 2012, P. 217)	219
FOTO 55 (COHEN, 2012, P. 74)	219
FOTO 56 (COHEN, 2012, P. 103)	219
FOTO 57 (COHEN, 2012, P. 97)	219
FOTO 58 (COHEN, 2012, P. 83)	219
FOTO 59 (COHEN, 2012, P. 78)	219
FOTO 60 (COHEN, 2012, P. 56)	220
FOTO 61 (COHEN, 2012, P. 71)	220
FOTO 62 (COHEN, 2012, P. 65)	220
FOTO 63 (COHEN, 2012, P. 168)	220
FOTO 64 (COHEN, 2012, P. 212)	220
FOTO 65 (COHEN, 2012, P. 55)	220
FOTO 66 (COHEN, 2012, P. 179)	221
FOTO 67 (COHEN, 2012, P.185)	221
FOTO 68 (COHEN, 2012, P. 224)	221
FOTO 69 (COHEN, 2012, P. 150)	221
FOTO 70 (COHEN, 2012, P. 195)	221
FOTO 71 (COHEN, 2012, PP. 192-193)	222
FOTO 72 (COHEN, 2012, PP. 142-143)	222
FOTO 73 (COHEN, 2012, P. 181)	222
FOTO 74 (COHEN, 2012, P. 53)	222
FOTO 75 (COHEN, 2012, P. 55)	222
FOTO 76 (COHEN, 2012, P. 57)	222
FOTO 77 (COHEN, 2012, P. 33)	222
FOTO 78 (COHEN, 2012, P. 206)	223
FOTO 79 (COHEN, 2012, P. 188)	223
FOTO 80 (COHEN, 2012, P. 213)	223
FOTO 81 (COHEN, 2012, P. 95)	223
FOTO 82 (COHEN, 2012, P. 147)	223
FOTO 83 (COHEN, 2012, P. 30)	223
FOTO 84 (COHEN, 2012, P. 186)	223
FOTO 85 (COHEN, 2012, P. 17)	223
FOTO 86 (COHEN, 2012, P. 32)	223
FOTO 87 (COHEN, 2012, P. 39)	224
FOTO 88 (COHEN, 2012, P. 155)	224
FOTO 89 (COHEN, 2012, P. 123)	224
FOTO 90 (COHEN, 2012, P. 209)	224
FOTO 91 (COHEN, 2012, P. 93)	224

FOTO 92 (COHEN, 2012, P. 141)	225
FOTO 93 (COHEN, 2012, P. 21)	225
FOTO 94 (COHEN, 2012, P. 157)	225
FOTO 95 (COHEN, 2012, P. 28)	225
FOTO 96 (COHEN, 2012, P. 171)	225
FOTO 97 (COHEN, 2012, P. 140)	225
FOTO 98 (COHEN, 2012, P. 196)	225
FOTO 99 (COHEN, 2012, P. 221)	225
FOTO 100 (COHEN, 2012, P. 87)	226
FOTO 101 (COHEN, 2012, P. 61)	226
FOTO 102 (COHEN, 2012, P. 100)	226
FOTO 103 (COHEN, 2012, P. 10)	226
FOTO 104 (COHEN, 2012, P. 161)	226
FOTO 105 (COHEN, 2012, P. 18)	226
FOTO 106 (COHEN, 2012, P. 12)	226
FOTO 107 (COHEN, 2012, P. 230)	226
FOTO 108 (COHEN, 2012, P. 162)	226
FOTO 109 (COHEN, 2012, P. 144)	227
FOTO 110 (COHEN, 2012, P. 38)	227
FOTO 111 (COHEN, 2012, P. 157)	227
FOTO 112 (COHEN, 2012, P. 35)	227
FOTO 113 (COHEN, 2012, P. 102)	227
FOTO 114 (COHEN, 2012, P. 75)	227
FOTO 115 (COHEN, 2012, P. 119)	227
FOTO 116 (COHEN, 2012, P. 89)	227
FOTO 117 (COHEN, 2012, P. 26)	228
FOTO 118 (COHEN, 2012, P. 231)	228
FOTO 119 (COHEN, 2012, P. 67)	228
FOTO 120 (COHEN, 2012, P. 69)	228
FOTO 121 (COHEN, 2012, P. 172)	228
FOTO 122 (COHEN, 2012, P. 68)	228
FOTO 123 (COHEN, 2012, P. 148)	228
FOTO 124 (COHEN, 2012, P. 163)	228
FOTO 125 (COHEN, 2012, P. 63)	228
FOTO 126 (COHEN, 2012, P. 178)	228

1a QUADRO DE FORMATOS GEOMÉTRICOS
FECHADOS

Padrões vestimentares de origem da
alfaiataria



Foto 5 (Cohen, 2012, p.37)



Foto 6 (Cohen, 2012, p. 84)



Foto 7 (Cohen, 2012, p. 110)



Foto 2 (Cohen, 2012, p. 165)



Foto 3 (Cohen, 2012, p. 130)



Foto 1 (Cohen, 2012, p. 29)



Foto 4 (Cohen, 2012, p. 112)

1b QUADRO DE FORMATOS GEOMÉTRICOS

FECHADOS

Padrões vestimentares de origem da alfaiataria



Foto 8 (Cohen, 2012, p. 191)

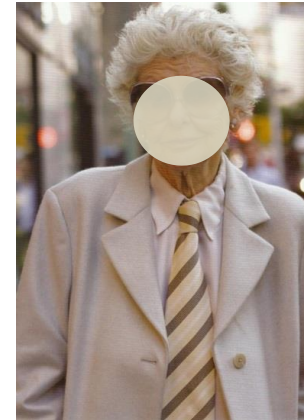


Foto 9 (Cohen, 2012, p. 232)



Foto 10 (Cohen, 2012, p. 51)



Foto 12 (Cohen, 2012, p. 40)



Foto 13 (Cohen, 2012, p. 111)



Foto 11 (Cohen, 2012, p. 49)

2a QUADRO DE FORMATOS GEOMÉTRICOS FECHADOS

Figuras imagéticas das superfícies dos tecidos



Foto 15 (Cohen, 2012, p. 121)

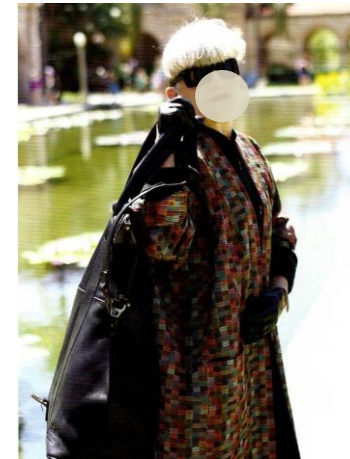


Foto 14 (Cohen, 2012, p. 127)



Foto 17 (Cohen, 2012, p. 202)



Foto 16 (Cohen, 2012, p. 227)

Figuras imagéticas das superfícies dos tecidos



Foto 21 (Cohen, 2012, p. 90)



Foto 20 (Cohen, 2012, p. 120)



Foto 19 (Cohen, 2012, p. 228)



Foto 18 (Cohen, 2012, p. 117)

3 QUADRO DE TAMANHOS DAS PEÇAS VESTIMENTARES

Dos curtos aos compridos



Foto 22 (Cohen, 2012, p. 210)



Foto 25 (Cohen, 2012, p. 187)



Foto 24 (Cohen, 2012, p. 233)



Foto 26 (Cohen, 2012, p. 189)



Foto 23 (Cohen, 2012, p. 111)

4 QUADRO DAS POSIÇÕES MARCADAS

Peças vestimentares



Foto 27 (Cohen, 2012, p. 128)



Foto 29 (Cohen, 2012, p. 42)



Foto 28 (Cohen, 2012, p. 175)

5 QUADRO DE COMPOSIÇÕES SIMÉTRICAS

Acessórios e peças vestimentares



Foto 33 (Cohen, 2012, p. 113)



Foto 32 (Cohen, 2012, p. 98)



Foto 34 (Cohen, 2012, p. 73)



Foto 31 (Cohen, 2012, p. 224)



Foto 35 (Cohen, 2012, p. 109)



Foto 30 (Cohen, 2012, p. 64)



Foto 36 (Cohen, 2012, p. 16)

6a QUADRO DE FORMATOS GEOMÉTRICOS ABERTOS E
AMPLOS

Amplitude das vestimentas



Foto 38 (Cohen, 2012, p. 153)

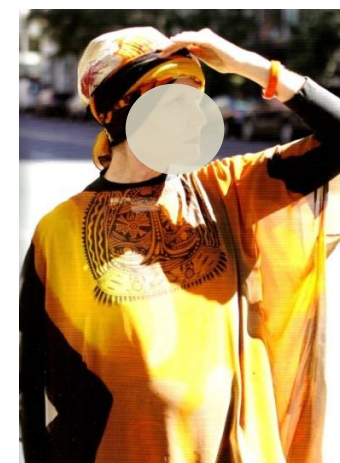


Foto 37 (Cohen, 2012, p. 201)



Foto 39 (Cohen, 2012, p. 177)



Foto 40 (Cohen, 2012, p. 215)



Foto 41 (Cohen, 2012, p. 229)

6b QUADRO DE FORMATOS GEOMÉTRICOS ABERTOS E
AMPLOS

Amplitude das vestimentas



Foto 42 (Cohen, 2012, p. 223)



Foto 43 (Cohen, 2012, p. 126)



Foto 45 (Cohen, 2012, p. 156)



Foto 44 (Cohen, 2012, p. 174)

7a QUADRO DE FORMATOS
ORGÂNICOS

Figuras imagéticas das superfícies dos
tecidos



Foto 48 (Cohen, 2012, p. 167)



Foto 47 (Cohen, 2012, p. 219)



Foto 46 (Cohen, 2012, p. 226)



Foto 50 (Cohen, 2012, p. 151)



Foto 49 (Cohen, 2012, p. 154)

7b QUADRO DE FORMATOS
ORGÂNICOS

Figuras imagéticas
das superfícies dos tecidos



Foto 57 (Cohen, 2012, p. 97)



Foto 56 (Cohen, 2012, p. 103)



Foto 55 (Cohen, 2012, p. 74)



Foto 51 (Cohen, 2012, p. 164)



Foto 52 (Cohen, 2012, p. 54)

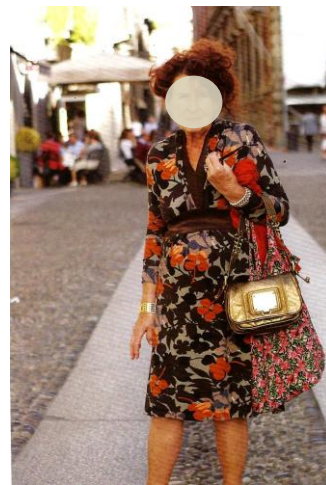


Foto 53 (Cohen, 2012, p. 86)



Foto 54 (Cohen, 2012, p. 217)

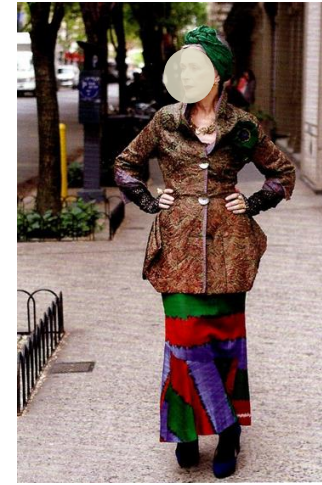


Foto 58 (Cohen, 2012, p. 83)



Foto 59 (Cohen, 2012, p. 78)

8 QUADRO DE FORMATOS ORGÂNICOS

Texturas



Foto 62 (Cohen, 2012, p. 65)



Foto 61 (Cohen, 2012, p. 71)



Foto 60 (Cohen, 2012, p. 56)



Foto 65 (Cohen, 2012, p. 55)



Foto 64 (Cohen, 2012, p. 212)



Foto 63 (Cohen, 2012, p. 168)

9a QUADRO DE COMPOSIÇÃO DE FORMATOS
GEOMÉTRICOS E ORGÂNICOS

Acessórios e peças vestimentares



Foto 66 (Cohen, 2012, p. 179)



Foto 68 (Cohen, 2012, p. 224)



Foto 69 (Cohen, 2012, p. 150)



Foto 70 (Cohen, 2012, p. 195)



Foto 67 (Cohen, 2012, p.185)

9b QUADRO DE COMPOSIÇÃO DE FORMATOS
GEOMÉTRICOS E ORGÂNICOS

Acessórios e vestimentas



Foto 72 (Cohen, 2012, pp. 142-143)



Foto 71 (Cohen, 2012, pp. 192-193)



Foto 73 (Cohen, 2012, p. 181)



Foto 74 (Cohen, 2012, p. 53)



Foto 75 (Cohen, 2012, p. 55)



Foto 76 (Cohen, 2012, p. 57)



Foto 77 (Cohen, 2012, p. 33)

10a QUADRO DO ELEMENTO COR

Preto



Foto 83 (Cohen, 2012, p. 30)



Foto 84 (Cohen, 2012, p. 186)



Foto 86 (Cohen, 2012, p. 32)



Foto 85 (Cohen, 2012, p. 17)



Foto 79 (Cohen, 2012, p. 188)



Foto 80 (Cohen, 2012, p. 213)



Foto 81 (Cohen, 2012, p. 95)



Foto 78 (Cohen, 2012, p. 206)



Foto 82 (Cohen, 2012, p. 147)

11b QUADRO DO ELEMENTO COR

Branco



Foto 88 (Cohen, 2012, p. 155)



Foto 87 (Cohen, 2012, p. 39)



Foto 91 (Cohen, 2012, p. 93)



Foto 90 (Cohen, 2012, p. 209)



Foto 89 (Cohen, 2012, p. 123)

12 QUADRO DE COMPOSIÇÕES DE CORES

Preto e branco



Foto 94 (Cohen, 2012, p. 157)

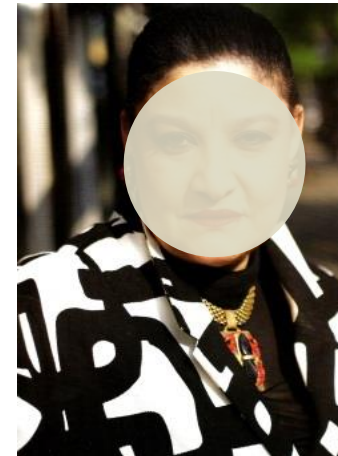


Foto 93 (Cohen, 2012, p. 21)



Foto 92 (Cohen, 2012, p. 141)

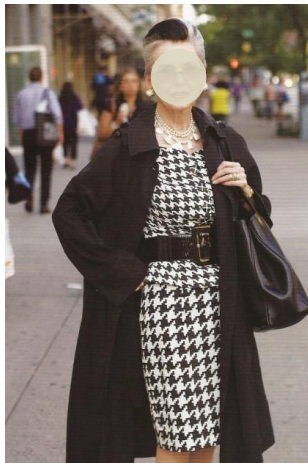


Foto 99 (Cohen, 2012, p. 221)



Foto 98 (Cohen, 2012, p. 196)



Foto 97 (Cohen, 2012, p. 140)



Foto 96 (Cohen, 2012, p. 171)



Foto 95 (Cohen, 2012, p. 28)

13 QUADRO DE COMPOSIÇÕES
CORES E TONS

Dos tons castanhos aos beges



Foto 104 (Cohen, 2012, p. 161)



Foto 107 (Cohen, 2012, p. 230)



Foto 105 (Cohen, 2012, p. 18)



Foto 106 (Cohen, 2012, p. 12)



Foto 108 (Cohen, 2012, p. 162)



Foto 103 (Cohen, 2012, p. 10)



Foto 101 (Cohen, 2012, p. 61)



Foto 102 (Cohen, 2012, p. 100)



Foto 100 (Cohen, 2012, p. 87)

Cores vibrantes



Foto 113 (Cohen, 2012, p. 102)



Foto 112 (Cohen, 2012, p. 35)



Foto 111 (Cohen, 2012, p. 157)



Foto 110 (Cohen, 2012, p. 38)



Foto 109 (Cohen, 2012, p. 144)



Foto 114 (Cohen, 2012, p. 75)



Foto 115 (Cohen, 2012, p. 119)

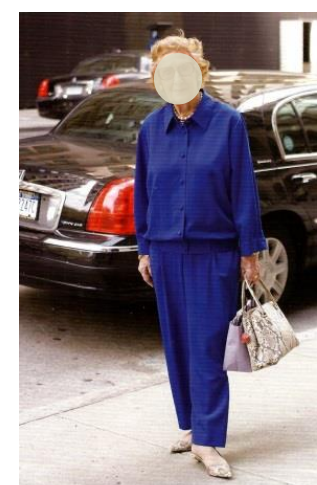


Foto 116 (Cohen, 2012, p. 89)

15 QUADRO DE COMPOSIÇÕES DE
CORES

Cores diversas



Foto 117 (Cohen, 2012, p. 26)



Foto 119 (Cohen, 2012, p. 67)



Foto 118 (Cohen, 2012, p. 231)



Foto 120 (Cohen, 2012, p. 69)



Foto 125 (Cohen, 2012, p. 63)



Foto 126 (Cohen, 2012, p. 178)



Foto 124 (Cohen, 2012, p. 163)

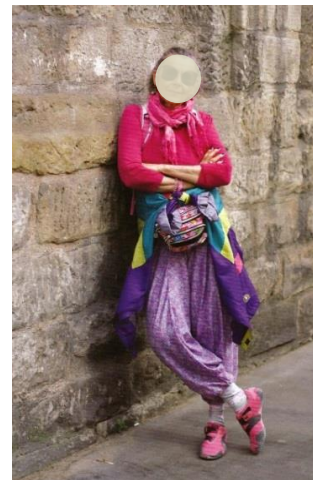


Foto 123 (Cohen, 2012, p. 148)



Foto 122 (Cohen, 2012, p. 68)



Foto 121 (Cohen, 2012, p. 172)

REFERÊNCIAS

- Argan, G. C. (1992). *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. (D. Bottman, Trans.). São Paulo: Companhia das letras.
- Arnheim, R. (1980). *Arte & percepção visual: uma psicologia criadora*. (I. T. de Faria, Trans.) (2ª). São Paulo: Pioneira.
- Balzac, H. de. (2011). *Tratado de la vida elegante*. (L. M. Todó, Trans.). Madrid: Impedimenta.
- Barthes, R. (1964). *Elementos de semiologia*. (I. Blikstein, Trans.) (6ª). São Paulo: Cultrix.
- Barthes, R. (1981). *O sistema da moda*. (M. de S. Cruz, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2005). *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. (I. C. Benedetti, Trans.). São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2007). *Mitologias*. (J. A. Seabra, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Oxford: Polity Press Cambridge/Blackell Publishers.
- Baxter, M. (2000). *Projeto do produto. Guia prático para o design de novos produtos*. (I. Iida, Trans.) (2ª edição). São Paulo: Blucher.
- Benveniste, É. (2005). *Problemas de linguística geral I*. (M. da G. Novak & M. L. Neri, Trans.) (5ª, Vol. 1). Campinas: Pontes.
- Bertoni, F. (2004). *Minimalist Design*. Basel, Switzerland: Birkhäuser Achitecture.
- Bonsiepe, G. (2011). *Design, cultura e sociedade*. (E. Blucher, Ed., G. Bonsiepe & A. Bacci, Trans.). São Paulo: Blucher.
- Bourdieu, P. (1980). *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Broden, T. F. (1994). Ensayo conmemorativo A. J. Greimas (1917-1992). *Escritos, Revista Del Centro de Ciencias Del Lenguaje*. Retrieved from http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/39/1/151-194.pdf
- Brown, B. T., & Wyatt, J. (2010). Design Thinking for Social Innovation. *Stanford Social Innovation Review, Winter*(Winter 2010), 30–35. <http://doi.org/10.1108/10878571011042050>
- Caetano, J., Portugal, M., Cruz, R., Diniz, R., & Matos, P. L. de. (2011). *Marketing e comunicação em moda: uma realidade*. Lisboa: Escolar Editora.
- Calabrese, O. (2008). *La era neobarroca*. (A. Giordano, Trans.) (4ª). Madrid: Cátedra.
- Calefato, P. (2007). *Mass moda: Linguaggio e immaginario del corpo revestito* (Vol. 36). Roma: Meltemi.
- Caliandro, S. (1998). *Nachleben de Warburg*. (F. Saint-Martin & M. Carani, Eds.) *Formes Identitaires*. Québec: Visio.
- Chataignier, G. (1996). *Todos os caminhos da moda: guia prático de estilismo e tecnologia*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Clarkson, J., Coleman, R., Keats, S., & Lebbon, C. (2003). *Inclusive design: design for the whole population*. London: Springer.
- Cobra, M. (2007). *Marketing & moda*. São Paulo: Senac São Paulo e Cobra editora & marketing.
- Cohen, A. S. (2012). *Advanced Style*. New York: powerHouse Books.
- Davis, F. (1994). *Fashion, culture, and identity*. London: Chicago.
- De Moraes, D. (2010a). *Metaprojeto: o design do design*. São Paulo: Blucher.
- De Moraes, D. (2010b). Metaprojeto como modelo projetual. *Strategic Design Research Journal*, 3(2), 62–68. <http://doi.org/10.4013/sdrj.2010.32.05>

- Deni, M. (2008). La semiotica nel progetto. In M. Deni & G. Proni (Eds.), *La semiotica e il progetto: Design, comunicazione, marketing* (pp. 61–86). Milano: FrancoAngeli.
- Dias, L. N. C. (2011). *Do design de interação ao design da experiência tecnologicamente (i)mediada*. Universidade de Aveiro. Retrieved from <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/5849/1/TESE+Nuno+Dias.pdf>
- Dos Santos, G. P. (2013). Por uma tipologia de estilos: Fronteiras da construção da aparência do corpo. *9º Colóquio de Moda*. Fortaleza. Retrieved from <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/9-coloquio-de-moda-Artigo-de-GT-Corpo-Moda-Comunicacao.php>
- Dos Santos, G. P. (2014a). As múltiplas aparências de representações do mesmo corpo. In *CIMODE - 2º Congresso Internazionale di Moda e Design*. Milão. Retrieved from <http://www.cimode.polimi.it>
- Dos Santos, G. P. (2014b). El cuerpo múltiple: el secreto entre las fronteras de las representaciones del cuerpo revestido. In M. Serra & O. Gómez (Eds.), *II Congreso Internacional do GESC Segredo e transparência: Wikileaks e outras mudanças na semiosfera mediática* (pp. 241–251). Madrid: Visor Libros. Retrieved from <http://semioticagesc.com/actividades/ii-congreso-gesc/>
- Dos Santos, G. P. (2014c). The multiple appearances of representations of the same body. In *CIMODE - 2º Congresso Internazionale di Moda e Design*. Milão. Retrieved from <http://www.cimode.polimi.it>
- Dos Santos, G. P., & Marcos, I. (2013). O espaço da aparência do corpo no cenário “Advanced Style”: Da segmentação dos estilos à elaboração tipológica do corpo-imagem. (I. M. Bourhis, Ed.) *Colóquio Luso-Brasileiro “Semiótica Do Espaço.”* Retrieved from http://www.academia.edu/7092867/Marcos_Isabel_Ed._2013._Livro_de_Resumos_do_Col%C3%B3quio_Luso-Brasileiro_Semi%C3%B3tica_do_Espa%C3%A7o_Libro_de_res%25C3%25BAmenes_del_Coloquio_Luso-Brasileiro%25C3%25B1o_Semi%C3%B3tica_del_Espacio_Lisboa_e-Geo_FCSH_Universidade_Nova_de_Lisboa_ISBN_978-972-99436-3-8_Bilingual_Spanish_and_Portuguese
- Erner, G. (2013). *Víctimas de la moda. Cómo se crea, por qué la seguimos*. (I. Urrea & M. Camps, Trans.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Fabbri, P. (2012). Todos somos agentes dobles. (C. V. de Parga, Trans.) *Revista de Occidente - El Secreto*, (374–375), 113–133. Retrieved from www.revistascultrales.com
- Fabbri, P. (2013). Semiótica e camuflagem. In A. C. de Oliveira (Ed.), P. Demuro (Trans.), *As interações sensíveis - Ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski* (pp. 767–778). São Paulo: Estação das letras e cores.
- Feghali, M. K., & Dwyer, D. (2004). *As engrenagens da moda*. Rio de Janeiro: Senac Rio.
- Fiorin, J. L. (2012). *Em busca do sentido: estudos discursivos* (2ª). São Paulo.
- Floch, J.-M. (1985). Petites mythologies de l’œil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique. In *Actes Sémiotique*. Paris-Amsterdam: Hadès Benjamine.
- Floch, J.-M. (1995). Deux jumeaux si différents, si semblables. L’identité selon waterman. In *Les Identités Visuelles* (pp. 13–43). Paris: Puf.
- Floch, J.-M. (2003). Êtes-vous arpenteur ou somnambule? L’élaboration d’une typologie comportementale des voyageurs du métro. In *Sémiotique marketing et communication, sous les signes, les stratégies* (4ª, pp. 19–47). Paris: PUF.
- Floch, J.-M. (2010). La liberté et le maintien: Esthétique et éthique du « total look » de Chanel. In *Identités visuelles* (pp. 107–144). Paris: Presses Universitaires de France.

<http://doi.org/10.3917/puf.pich.2010.01>

- Floch, J.-M. (2011). El total look de Coco Chanel. (M. U. Satrústegui, Trans.) *Revista de Occidente*, 181–200.
- Floch, J.-M. (2014a). A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. *Galáxia (São Paulo)*, 14(27), 21–47. <http://doi.org/10.1590/1982-25542014119610>
- Floch, J.-M. (2014b). La maison d'Épiqueure. Les désirs naturels et non nécessaires d'Habitat. In *Identités visuelles* (2ª, pp. 145–179). Paris: PUF Presses Universitaires de France.
- Floch, J.-M. (2014c). La voie des logos. Le face-a-face des logos IBM et Apple. In *Identités visuelles* (2ª, pp. 43–78). Paris: PUF Presses Universitaires de France.
- Floch, J.-M. (2014d). Le couteau du bricoleur. L'intelligence au bout de l'opinel. In *Identités visuelles* (2ª, pp. 181–213). Paris: PUF Presses Universitaires de France.
- Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. In Cardoso, Rafael, (Ed.), Abi-Sâmara, Raquel (Trans), São Paulo: Cosac Naify.
- Fontanille, J. (1989). Les passions de l'asthme. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Presses universitaires de Limoges.
- Fontanille, J. (1991). Le discours aspectualisé. (J. Fontanille, Ed.) *Linguistique et Sémiotique I*. Limoges: l'Université de Limoges.
- Fontanille, J. (2001). La sémiotique est-elle générative ? *Linx*, (44), 107–132. <http://doi.org/10.4000/linx.1047>
- Fontanille, J. (2007). *Semiótica do discurso*. (J. C. Portela, Trans.). São Paulo: Contexto.
- Fontanille, J., & Zilberberg, C. (2001). *Tensão e significação*. (I. C. Lopes, L. Tait, & W. Bevidas, Trans.). São Paulo: Discurso editorial: Humanistas/FFLCH-USP.
- Galofaro, F. (2010). Come disegnare un concetto. Il caso del packaging design. In B. Cinzia, F. Montanari, & Z. Salvatore (Eds.), *La semiotica e il progetto 2. Spazi, oggetti, interfacce* (pp. 220–246). Milano: FrancoAngeli.
- Greimas, A. J. (1976). *sémiotique et les sciences sociales* (Seuil). Paris.
- Greimas, A. J. (1977). *Semântica Estrutural*. (H. Osakabe & I. Bliskstein, Trans.). São Paulo: Cultrix.
- Greimas, A. J. (1984). *Semiótica figurativa et semiótica plástica*. Paris: Institut national de la Langue française.
- Greimas, A. J. (2000). *La mode en 1830*. Paris: Puf.
- Greimas, A. J. (2004). *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. In A. C. Oliveira (Ed.), I. A. Silva (Trans.), *Semiótica Plástica* (pp. 75–96). São Paulo: Editores.
- Greimas, A. J. (2014). *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. (D. F. da Cruz, Trans.). São Paulo: Nankin.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (2011). *Dicionário de semiótica*. (A. D. Lima, D. L. P. de Barros, E. P. Cañizal, E. Lopez, I. A. da Silva, M. J. C. Sombra, & T. Y. Miyazaki, Trans.) (2ª). São Paulo: Contexto.
- Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1993). *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma*. (M. J. R. Coracini, Trans.). São Paulo: Ática.
- Greimas, A. J., Kristeva, J., & Bremond, C. (1979). *Práticas e linguagens gestuais. Coleção Vega Universidade*. Lisboa: Vega.
- Greimas, A. J., & tal., A. C. C. C. et. (1975). *Do sentido. Ensaios Semióticos*. Petrópolis: Vozes.
- Grose, V. (2013). *Merchandising de moda*. (M. Longarço, Trans.). São Paulo: Gustavo Gili.

- Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva*. (B. Sidou, Trans.). São Paulo: Centauro.
- Hansen, J. A. (1978). Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras. In *Discurso* (Vol. 9, pp. 173–192). São Paulo.
- Jones, J. C. (1992). *Design Methods*. (G. T. Houlsby & A. N. Schofield, Eds.) *Design* (Vol. 1). Wiley. <http://doi.org/10.1111/j.1476-8070.1990.tb00752.x>
- King, B., & Wertheimer, M. (2005). *Max Wertheimer and Gestalt theory*. Londres: Transaction Publishers.
- Krippendorff, K. (2000). Design centrado no ser humano: uma necessidade cultural. Rio de Janeiro, Brasil: Estudos em design.
- Krippendorff, K. (2006). *The semantic turn: a new foundation for design*. New York: Francis & Taylor groups.
- Lakatos, I. (1999). *Falsificação e metodologia dos programas de investigação*. (E. P. C. Mendes, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro: ensayos de sociosemiótica*. (D. Blanco, Trans.). Bilbao: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, servicio editorial, DLM.
- Lipovetsky, G. (1987). *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard.
- Löbach, B. (2001). *Design industrial – bases para a configuração dos produtos industriais*. (F. Van Camp, Trans.). São Paulo: Blucher.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. (D. Navarro, Ed. & Trans.). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Y. M. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. (D. Navarro, Ed. & Trans.). Madrid: Cátedra.
- Lotman, Y. M. (2013). *Cultura y explosión*. (D. Muschietti, Trans.). Barcelona: Gedisa.
- Lozano, J. (2014). Simmel: la moda, el atractivo formal del límite. In *George Simmel: Filosofía de la moda* (pp. 05–30). Madrid: Casimiro.
- Lupton, E., & Philips, J. C. (2008). *Novos fundamentos do design*. (C. Borges, Trans.). São Paulo: Cosac Naify.
- Manzini, E., & Jégou, F. (2004). Design degli scenari. In P. Bertola & E. Manzini (Eds.), *Design multiverso: appunti di fenomenologia del design* (pp. 180–192). Milano: Edizione POLIdesign.
- Marcos, I. (2008). Vers une sémiotique stratégique du projet urbain. (P. Boudon, Ed.) *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Retrieved from <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3053>
- Margerie, G. de. (2011). *Dictionnaire du look. Une nouvelle science du jeune*. Paris: Robert Laffont.
- Margolin, V., & Margolin, S. (2002). A “Social Model” of Design: Issues of Practice and Research. *Design Issues*. <http://doi.org/10.1162/074793602320827406>
- Matharu, G. (2011). *O que é design de moda?* (M. Bandara, Trans.). Porto Alegre: Bookman.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *A estrutura do comportamento*. (J. de A. Corrêa, Trans.). Belo Horizonte: Interlivros.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega.
- Montanari, F. (2008). Senso, progett/analisi, design e semiocritica. Alcune considerazioni sul come (e

- se) gli semiotici possono intervenire nei percorsi inventivi e progettuali. In M. Deni & G. Proni (Eds.), *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing* (pp. 52–60). Milano: FrancoAngeli.
- Munari, B. (1981). *Das coisas nascem as coisas*. (J. M. de Vasconcelos, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Norman, D. A. (1990). *The design of everyday things*. New York: First Doubleday/Currency Edition.
- Norman, D. A. (2008). *Design emocional: porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Plaza, J. (2010). *Tradução intersemiótica* (2ª). São Paulo: Perspectiva.
- Pollini, D. (2007). *Breve história da moda*. São Paulo: Claridade.
- Popper, K. R. (1989). *La metodología de los programas de investigación científica*. (J. C. Zapatero, Trans.). Madrid: Alianza editorial.
- Popper, K. R. (2002). *A lógica da pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix.
- Posner, H. (2011). *Marketing de moda*. (B. Herrero, Trans.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Proni, G. (2008). Per una semiotica dell'azione progettuale. In M. Deni & G. Proni (Eds.), *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing* (pp. 31–51). Milano: FrancoAngeli.
- Proni, G. (2010). Progettare il senso. Una semiotica della progettazione. In C. Bianchi, F. Montanari, & Z. Salvatore (Eds.), *La semiotica e il progetto 2. Spazi, oggetti, interfacce* (pp. 17–44). Milano: FrancoAngeli.
- Rolim, M. I. (1989). *As espirais da moda* (2ª). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Saussure, F. de. (1997). *Curso de linguística geral*. (A. Chelini, J. P. Paes, & I. Blikstein, Trans.). São Paulo: Cultrix.
- Seivewright, S. (2009). *Fundamentos de design de moda: pesquisa e design*. (E. Furmankiewicz, Trans.). Porto Alegre: Bookman.
- Simmel, G. (2008). *Filosofia da Moda*. (A. Morão, Trans.). Lisboa: Edições texto & grafia.
- Snyder, J. R. (2007). *A estética do barroco*. (I. T. Santos, Trans.). Lisboa: Editorial Estampa.
- Tarde, G. (2011). *Las leyes de la imitación y la sociología*. (A. G. Góngora & P. Nocera, Trans.) (Pablo Noce). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- Tomasi, C. (2014). *Semiótica da agudeza: da negação da euforia barroca ao objeto poético fluido do final do século XX*. Universidade de São Paulo.
- Trocchianesi, R. (2008). I segni del progetto. In M. Deni & G. Proni (Eds.), *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing* (pp. 183–202). Milano: FrancoAngeli.
- Wölfflin, H. (2000). *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. (J. Jr. Azenha, Trans.). São Paulo: Martins Fontes.
- Zilberberg, C. (2006). *Éléments de grammarie tensiva*. Limoges: Pulim.
- Zilberberg, C. (2011). *Elementos de semiótica tensiva*. (I. C. Lopes, L. Tatit, & W. Beividas, Trans.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Zingale, S. (2008). Le inferenze nel design. La semiotica in un laboratorio di usabilità. In M. Deni & G. Proni (Eds.), *La semiotica e il progetto. Design, comunicazione, marketing* (pp. 61–82). Milano: FrancoAngeli.

